eugen simion

ISBN : 973-21-0342-6

ISBN : 973-21-0341-8

1392

Vol. I + II : 976 Lei
4 lei T.L.

TOTAL : 980 Lei

editura minerva

„Ca şi marele său model (E. Lovinescu), urmaşul şi luminosul exeget al **Şcepticului mîntuit** are darul formulărilor pregnante şi al pătrunderii în mijlocul fenomenului literar, într-un cuvînt, al intuiţiei critice lucide şi elegante, de o aleasă urbanitate."

ŞERBAN CIOCULESCU, 1974

eugen simion

1392

editura bpt pentru toţi

fondată în 1895 bpt serie nouă

eugen simion

întoarcerea autorului

★

cultură generală

BIBLIOTECA ALEPH

CLUBUL CĂRȚII DIGITALE

Ilustrația copertei de *Francisc Kalab*

Ediția a doua după **Eugen Simion**. *Întoarcerea autorului*. Eseuri despre relația creator-operă. Editura Cartea Românească, 1981.

eugen simion

întoarcerea autorului

ESEURI DESPRE RELAȚIA
CREATOR — OPERĂ

★

BIBLIOTECA PENTRU TOȚI • 1993
EDITURA MINERVA • BUCUREȘTI

ISBN 973-21-0340-X
ISBN 973 21-0341-8

Pentru această versiune toate drepturile rezervate Editurii Minerva (B.P.T.).

TABEL CRONOLOGIC

La 25 mai 1933 se naşte E.S., al treilea copil al Sultanei şi al lui Dragomir Simion, în localitatea Chiojdeanca, judeţul Prahova. Bunicul, Radu Simion, se născuse în acelaşi an cu Eminescu (1850) şi trăise pînă în 1940. Fusese mandatar al ţăranilor din localitatea citată şi ostatec în 1907. Cult, în familie, pentru Nicolae Iorga. O rudă a tatălui, juristul Andrei Rădulescu, născut în Chiojdeanca-Prahova, face o mare carieră intelectuală, este primit în Academia Română şi, între 1946—1948, este chiar preşedintele Academiei Române. Un posibil model... Cel dintîi, modelul moral absolut, este însă tatăl despre care, mai tîrziu criticul va mărturisi într-un mic eseu (*Superstiţia complexelor*, 1991) : „tot ceea ce am scris şi tot ceea ce voi putea scrie de aici înainte este pentru tatăl meu, inspirat de el şi în amintirea lui ; secolul nostru a eliminat tatăl (ca simbol structurant, globalizant) din literatură ; de aceea lucrurile merg prost : trebuie să-l recheme urgent [...] ; mi-am iubit nespus tatăl, un om inteligent şi un om moral, tot ce ştiu în privinţa vieţii ştiu de la el, amintirea lui îmi dă şi azi curajul de a scrie şi voinţa de a rămîne o fiinţă morală"...

— Studii la Liceul „Sfinții Petru și Pavel" (devenit ulterior Liceul „I. L. Caragiale") din Ploiești. Are ca profesori de limbă română pe Gh. V. Milica, elev al lui G. Ibrăileanu, și pe Const. Enciu. Alți profesori reputați în „acest oraș festiv al limbii române, unde întețirea silabei înroșește oul și epitetul deraiază crivățul iarna" — cum scrie undeva un fiu celebru al urbei — sunt Ion Grigore (matematică), N. I. Simache (istorie) etc. Printre colegi, se detașează un băiat blond, voluminos la trup, bun caricaturist (semnează cu pseudonimul „Haș"), înconjurat mereu de un grup de amici fideli și băscălioși. Băiatul gras și blond scrie versuri în genul parodic al lui Topârceanu și un ciclu de poeme argotice semnate Stănescu Hristea Nichita. Versurile plac liceenilor ploieșteni... Viitorul critic debutează cu o proză poetică în *Curierul liceului*... Descoperă pe G. Ibrăileanu și G. Călinescu, mai tîrziu pe E. Lovinescu...

— Urmează (1952—1957) cursurile Facultății de Filologie din București unde are, ca profesori, pe Tudor Vianu, Al. Rosetti, Iorgu Iordan... Este coleg cu Nichita Stănescu, Matei Călinescu... Sunt vremuri grele și, în 1957, E. S., student în ultimul an, este exclus, dimpreună cu alți studenți, din U.T.M. Acceptase să fie martor al apărării în procesul politic intentat de autorități profesoului de italiană D.D. Panaitescu. În urma acestor evenimente, E. S. nu este angajat, timp de cinci ani, de nici o instituție de cultură. Lucrează (plata cu ora) în Colectivul „Eminescu" condus de Perpessicius. Parcurge toate manuscrisele lui Eminescu și transcrie o parte din *prozele* poetului... Mai tîrziu va binecuvînta această perioadă de ostracizare care l-a silit să stea zilnic 10 ore în Biblioteca Academiei Începe să publice în jurul anului 1960 articole cri-

tice în *Tribuna*, *Gazeta literară* și *Contemporanul* (unde ține o vreme, la sugestia lui George Ivașcu, cronica literară). În 1962 este angajat redactor la *Gazeta literară* (redactor șef — Aurel Mihale), iar în 1963 este acceptat, la recomandarea lui George Ivașcu, Al. Piru și D. Păcurariu, asistent la Facultatea de Filologie din București.

— Luînd în serios avertismentul lui G. Călinescu (orice critic literar român trebuie să-și verifice forțele cu un studiu despre Eminescu) publică în 1964 volumul *Proza lui Eminescu* și, în colaborare, ediția critică *Eminescu: Proza literară*. Este un moment de dezgheț în viața literară și *tînăra generație* (Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Ana Blandiana, Adrian Păunescu, Sorin Titel, D. R. Popescu, Nicolae Velea, Fănuș Neagu...) dă semne de independență. Ea încheie o alianță spirituală cu „generația bunicilor" (marii poeți și critici interbelici) împotriva părinților afiliați la *unica metodă de creație* (realismul socialist)... Revin în actualitate marile modele ale literaturii moderne (Blaga, Arghezi, Barbu, Bacovia) și începe să fie contestat, pe față, sociologismul vulgar în critica literară. E. S. participă, alături de alți tineri critici, la această bătălie literară, optînd pentru *critica creatoare*...

— În 1965 tipărește cartea *Orientări în literatura contemporană*, distinsă cu Premiul de critică și istorie literară al Uniunii Scriitorilor.

— Participă la viața literară și scrie, cu mici pauze, săptămînal o cronică literară (la *Gazeta literară*, apoi la *România literară*, *Luceafărul* și, din nou, timp de aproape două decenii și jumătate, la *România literară*.

— Cunoaște în 1966 pe Marin Preda și întîlnirea cu el, recunoaște criticul, va fi un eveniment important în biografia sa: „Merită — scrie el —

să faci critică într-o literatură în care există un prozator ca Marin Preda"... Este debutul unei lungi și incoruptibile prietenii literare...

— După 1965 studiază opera lui E. Lovinescu și în 1969 își trece doctoratul (conducător științific : Șerban Cioculescu) cu o teză de aproape 700 de pagini despre *E. Lovinescu, scepticul mîntuit,* tipărită în 1971. Întîlnirea cu acest mare critic a fost importantă pentru formarea spirituală a criticului E. S. și pentru opțiunea lui pentru un tip de etică în critica literară...

— Ia parte la luptele literare duse de generația sa împotriva spiritului dogmatic în cultură și apără ideea de sincronizare a literaturii. Ziua de 22 august 1968 îl prinde la Praga.

— În 1970 este numit lector de limba și literatura română în Franța (Sorbona, Universitatea Paris — IV) unde funcționează pînă în 1973. Aici descoperă mai sistematic *noua critică* și *noua nouă critică*. Frecventează cursurile lui Jean Pierre Richard la Universitatea de la Vincennes și se apropie de acest mare critic și teoretician al *politematismului*. Începe, sub conducerea lui, o teză de doctorat cu un subiect privitor la literatura fantastică (analizată din unghi tematist), apoi ideea unui doctorat francez, după cel românesc, nu-l mai pasionează. Continuă să-l intereseze însă critica richardiană și, după întoarcerea în țară, încearcă să aplice metoda ei de analiză. La Paris, frecventează și seminariile lui Barthes de la *Hautes Etúdes,* merge de cîteva ori și la seminariul lui Lacan, dar fără convingere, audiază conferințele, dezbaterile organizate de grupul *Tel Quel*. Se va duce la Geneva pentru a-i cunoaște pe Marcel Raymond, Jean Rousset și Jean Starobinsky... Are, la Paris, o întîlnire cu George Poulet, autorul *Studiilor umane, Metamorfozelor*

Cercului, Conștiinței critice și realizează cu el un dialog pe care-l va publica mai tîrziu într-o carte. Tot așa va proceda cu Jean-Pierre Richard și Jean Rousset... Cunoaște pe Eliade, Eugen Ionescu, Cioran și pe alți scriitori din comunitatea românească din Paris. Experiența lui pariziană va fi notată în *Timpul trăirii, timpul mărturisirii. Jurnal parizian* (1977).

— întors în țară, E. S. înființează la Facultatea de Filologie un *Cerc de critică* (frecventat de profesori și studenți), în care se discută despre *noile metode* și despre alte subiecte legate de literatură și de teoria literară. Pe aici trec timp de 15 ani, cît funcționează *Cercul de critică*, Marin Preda, Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Radu Petrescu, Constantin Noica, Sorin Titel, Alex. Ivasiuc, Ștefan Bănulescu, Mircea Horia Simionescu etc... Aici se discută despre *romanul politic*, despre *postmodernism*, despre *textualism* etc. Mai toți prozatorii, poeții și tinerii critici (din *generația '80)* frecventează *Cercul de critică*...

— în 1974, Eugen Simion începe, la sugestia lui Marin Preda, seria *Scriitorilor români de azi* (un proiect pentru o posibilă istorie a literaturii române contemporane) din care au apărut pînă acum patru volume (ultimul în dec. 1989)... Își definește metoda critică în acești termeni: „simpla *critică de gust* mi se pare azi insuficientă, ca și *critica formelor* care tinde să codifice ceea ce de-abia a decodificat: opera. Totuși, nici gustul, nici obsesia formelor nu pot lipsi unui spirit critic interesat de textul și subtextul operei. Critica, așa cum o înțeleg, este *un sistem de lectură*; un mod personal de a te apropia de operă, un *demers*, care, folosind mijloace variate, descoperă *figura* spiritului creator. *Figura* se poate defini nu numai prin filozofia exis-

tenței și calitatea expresiei, dar și printr-o poziție față de obiectele, fantasmele care intră în operă. În fond, opera exprimă nu numai universul pe care autorul îl poartă, dar și felul în care acest autor asumă universul de care este purtat."

— între volumul al doilea (1976) din *Scriitori români de azi* și ediția a doua din primul volum (1978), cu trei sute de pagini în plus față de prima ediție, scoate *Jurnalul parizian, Timpul trăirii, timpul mărturisirii*, cu portrete, confesiuni, schițe epice, mici eseuri, reflecții... Diaristul face cronica unei experiențe existențiale și o cronică a interiorității...

— *Dimineața poeților* (1980) este o carte specială : un pariu critic (criticul, dacă are imaginația ideilor și capacitate de expresie, poate aduce în actualitate un autor, o operă depășită estetic, o epocă literară îndepărtată), o carte barthiană, în stilul unui eseu tematist, despre începuturile poeziei românești. „Am început cu gîndul de a scrie o carte împotriva poeților care mă terorizaseră în școală — mărturisește criticul într-un interviu — și am terminat îndrăgostit pur și simplu de acești extraordinari poeți care, voind să inventeze o *artă de a iubi*, au creat o *artă de a scrie*. Iritarea inițială s-a transformat într-o mare iubire spirituală pentru poeții Văcărești, Conachi, pentru impetuosul Heliade, Bolintineanu, Alecsandri..., adevărați *logotheți*"...

— *Întoarcerea autorului* (1981) face un pas spre teoria literară. Nu-i o carte propriu-zis de teorie, nu-i nici o carte de critică literară pură. Ceva între cele două discipline... Autorul (de pe copertă) rediscută relația creator-operă sau, în termenii lui Proust, relația dintre *eul social* și *eul profund*. Un subiect care obsedează, pur și simplu, critica din

secolul nostru. Rezultatul este că autorul a fost eliminat din text și din analiza textului. E.S. reexaminează dosarul acestui exil și ajunge la concluzia că autorul trebuie să fie rechemat acolo de unde, în fapt, fantasmele lui nu dispăruseră niciodată. Cînd a apărut *Întoarcerea autorului*, tema biograficului era total absentă în critica europeană. Azi e o temă curentă pînă, și în revistele de naratologie Dacă termenul n-ar avea conotația pe care o are, s-ar putea spune că autorul care a scris la începutul anilor '80 *Întoarcerea autorului* este un spirit protocronic, cel puțin în această carte... El nu-și revendică însă nimic altceva decît încercarea de a regîndi și de a *așeza mai bine* o temă ce părea, în anii '70, definitiv clasată... Cartea urmează să apară în scurt timp într-o editură universitară americană. În două numere din *Papers on Language & Literature* (1990, 1992), Illinois University, au fost tipărite deja capitolele despre *Eugène Ionesco* și *Roland Barthes, un ghibelin printre guelfi...*

— publică, în colaborare, *Imagination and Meaning. The scholarly and Literary Worlds of Mircea Eliade* (The Seabury Press New York, 1982) și *Die Mitte der Welt. Aufsätze zur Mircea Eliade* (Suhrkamp, Verlag Frankfurt, R.F.G., 1985).

— continuă seria *Scriitorilor români de azi* (vol. III în 1984) și încheie ediția de *Scrieri* (I-IX) E. Lovinescu, ediție, studii introductive, 1969—1982, Ed. Minerva. Alte antologii, ediții : Mircea Eliade : *În curte la Dionis* (C. R., 1981) și, în cinci volume, cu o amplă postfață, *Proza fantastică* (Fundația Culturală Română, 1992). Publicase în 1971 o *Antologie a criticilor români, de la T. Maiorescu la G. Călinescu* (I—II), Ed. Eminescu...

— în 1983 preia, împreună cu un mic grup de critici literari, conducerea revistei *Caiete critice*

(apărută în 1979) și o implică, programatic, în actualitatea literară românească. Apar numere despre *romanul românesc de azi, poezia tînără, critică și istorie, postmodernism, Jurnalul ca literatură,* numere monografice consacrate lui Sorin Titel, Panait Istrati, Marin Preda etc. În 1987 revista este suspendată de cenzură din pricina numărului dedicat integral lui Mircea Eliade. Reapare, ca o revistă de critică, teorie și informație literară, în 1992. E. S. este ales directorul acestei publicații.

— în 1985 scoate *Sfidarea Retoricii,* un volum de eseuri critice și pagini de jurnal. Pregătește pînă în 1989 volumul IV (aprox. 700 de pagini) din *Scriitori români de azi,* din care peste 200 de pagini sunt dedicate generației tinere de prozatori și poeți. Revoluția din decembrie 1989 face posibilă continuarea acestei aventuri critice. Volumul al V-lea, în pregătire, va cuprinde literatura diasporei și pe autorii care, dintr-un motiv sau altul, n-au fost pînă acum comentați. Autorul nu ascunde intenția de a relua, sub altă alcătuire, toate volumele și de a le da structura unei autentice *Istorii a literaturii române contemporane* în care să intre și istoria vieții literare postbelice...

— continuă să țină cu regularitate rubrica *Fragmente critice* în revista *România literară* pînă în septembrie 1991 cînd încetează colaborarea la această publicație, începută în 1968. Se încheie o epocă. Preia cronica literară a revistei *Literatorul.*

— Înființează în septembrie 1991, împreună cu alți intelectuali, *Grupul Interdisciplinar de Reflecție* (G.I.R.), cu scopul de a propune soluții pentru democrația românească... O parte din dezbaterile organizate de G.I.R. apar în *Caiete critice.*

— în martie 1991 este ales membru al Academiei Române. În noiembrie 1991 este ales în Comi-

tetul Interguvernamental UNESCO pentru Deceniul Mondial al Dezvoltării Culturale și, în aprilie 1992, devine vicepreședintele acestui comitet.

— întrebat de studenții lui de ce nu face politică, de ce nu înființează și el un partid așa cum fac colegii săi, E.S. răspunde într-un număr din *Literatorul* („De ce fac critică literară") că rămîne în continuare la părerea bătrînului Heliade și anume că literatura este politica noastră cea mai bună...

— are sub tipar volumul de eseuri *Moartea lui Mercuțio*.

17-IX-1992

CUVÎNT ÎNAINTE

Dacă nu m-aș teme că intru în contradicție cu teza pe care o susțin, aș spune că această carte s-a scris singură. Proiectele mele mergeau în altă direcție, dar de la un timp am constatat că, indiferent despre ce aș fi scris, o întrebare se insinua sistematic în text : *Cine vorbește în operă ?* E vorba de relația dintre creator și operă în gîndirea critică din secolul nostru și, cu precădere, de statutul autorului în noile forme de interpretare. Am acceptat și eu, cum au acceptat atîția, disocierea lui Proust dintre omul care scrie și omul care trăiește și m-am bucurat fără rezerve cînd am aflat că, în fine, autorul a fost trimis la plimbare. Apoi am constatat că, sub o formă sau alta, autorul revine în text, că între omul care scrie și omul care trăiește nu-i chiar o prăpastie de netrecut, că strălucirea operei nu ne vindecă de dorința de a ști ceva despre autorul care a scris-o. Autorul e mort, dar moartea lui a lăsat un gol care ne face să ne amintim mereu de el. M-am gîndit atunci să examinez într-un chip mai organizat această curioasă relație. A ieșit această carte pe care aș fi vrut s-o intitulez *Contre Sainte-Proust* pentru a marca o dublă distanțare : față de critica biografică (Sainte-

Beuve) și față de absolutizarea disocierii făcute de Proust. Am intitulat-o, în cele din urmă, *Întoarcerea autorului,* lăsînd titlul inițial numai pentru capitolul liminar al cărții de față. Prin *Întoarcerea autorului* trebuie să înțelegem *întoarcerea autorului în text:* în textul / discursul literar și în textul / discursul analitic.

Nu-i o carte de pură teorie literară, avertizez, nu-i nici o carte de critică literară pură. M-am fixat în chip deliberat la jumătatea drumului dintre ele, încercînd să trag cu ochiul spre două domenii ale spiritului care și-au întors de multă vreme spatele. Am început prin a repune în discuție un număr de concepte, acelea pe care le folosim în chip curent fără să ne dăm seama totdeauna că ele sînt bolnave de ambiguitate. Operăm adesea cu noțiuni, concepte care și-au pierdut sensurile. Sau și le-au înmulțit în așa măsură încît este greu să ne mai înțelegem în privința lor. Cred în mod profund că o critică (și chiar o literatură) poate muri din lipsă de sens, cum poate muri din proliferarea absurdă a sensurilor. Într-un caz se deschide perspectiva vidului, în celălalt perspectiva unui Turn Babel al limbajului. Cunoașterea nu-i posibilă decît de la un anumit grad de limpezire a noțiunilor cu care cunoașterea operează. Spre a forța puțin sensul acestui proces, am putea spune: adevărul nu-i accesibil fără un număr prealabil de adevăruri.

Discutînd despre *operă* și acceptînd, ca un dat fundamental, prioritatea și autonomia ei, sîntem nevoiți să ne gîndim, totuși, și la cel care a scris-o, la omul pe care *noua noua critică* l-a eliminat din ecuația analizei. Nu este vorba de a ne întoarce la biografismul beuvian (la detestabilul procedeu de a explica opera prin viața autorului). Cartea de față nu încurajează deloc o asemenea revenire. Ea își

propune să discute o relație mai fină și, în mod cert, mai misterioasă. Relația dintre operă și creatorul care se *descoperă* pe sine pe măsură ce scrie. In ce termeni trebuie să gîndim azi responsabilitatea omului care scrie față de omul care trăiește și, în mod indiscutabil, responsabilitatea celui din urmă față de cel dintîi ? Cît de liber este autorul față de opera pe care a adus-o pe lume și căreia i-a dat drumul în lume ? Dar cît de autonomă, independentă este opera față de creatorul ei în această primejdioasă cursă spre eternitate ? Iată întrebări pe care un critic care gîndește puțin mai departe de cercul de cretă al profesiunii lui trebuie să și le pună. Punîndu-le, el nu găsește totdeauna răspunsurile cele mai convingătoare. Spiritul modern, s-a spus de atîtea ori, este un spirit interogativ. Demnitatea, curajul lui stau în întrebările pe care le adresează, nu în soluțiile pe care le află. Adevărat, dar o interogație care nu se deschide spre un răspuns posibil este o interogație pe jumătate ratată.

Autorul acestei cărți ridică un număr de întrebări în fața ideilor, conceptelor admise și caută un număr de soluții critice în legătură cu relația citată înainte. Punctul lui de vedere este că, de la un anumit grad al valorii estetice, *opera* își reclamă și își creează *autorul* de care are nevoie. O operă mare fabrică un creator pe măsură și, cînd acesta nu are o existență determinabilă (cazul lui Shakespeare), lectorul își imaginează unul. Nu știm mare lucru despre autorul lui *Hamlet*, dar, cum arăt într-un capitol din această carte, am dori enorm să știm. Începem să citim opera fără să ne intereseze prea mult cine a scris-o, dar, de la o treaptă anumită de cunoaștere, începem să căutăm pe exilatul care așteaptă la porțile lecturii.

Critica literară nu poate face abstracție de ceea ce Barthes numește — în altă ordine de probleme — *structura unei existențe*. Asta vrea să spună că viața unui creator (nu neapărat biografia „eului superficial" de care vorbește Proust) interesează în sine, ca o aventură a spiritului, ca o cronologie a unui destin excepțional. „Cu toții sîntem oameni excepționali", scrie într-un loc Camus și, cînd este vorba de lumea creației, este cazul să-l credem. Flaubert este, dimpotrivă, de părere că operele mari n-au autori și că un artist adevărat să facă în așa fel încît posteritatea să creadă că el n-a existat. Din această pricină, el nu simțea deloc nevoia să-și scrie memoriile, pentru că *persoana mea însăși îmi repugnă, iar obiectele din jur îmi par hidoase sau prostești.* Dar tot Flaubert spune o faimoasă propoziție prin care se identifică în chip surprinzător cu personajul central din cea mai frumoasă carte a lui. Și tot el scrie o corespondență care ne consolează de absența memoriilor sale. Și, apoi, viața unui scriitor care își detestă viața poate fi tot atît de pasionantă ca și viața unuia care și-o adoră. Și unul și altul trezesc în noi dorința de a ști ce înseamnă pentru ei a *exista* și a *scrie,* măcar atît. Răspunsul îl aflăm, se va zice, în opera lor, dacă opera supraviețuiește. Este adevărat, dar opera provoacă în noi, repet, curiozitatea de a cunoaște cîte ceva despre destinul care se află în spatele ei.

Un tînăr poet mi-a spus într-o zi : aș citi cu atîta impacientă poemele lui Rimbaud dacă n-aș ști că el le-a scris ieșind abia din adolescență și apoi a dispărut într-o aventură care i-a topit energiile ? Aș mai avea eu nerăbdarea să revin la poemele în care mă regăsesc dacă aș ști dinainte că autorul lor le-a scris la optzeci de ani, copleșit de onorurile unei curți regale ? Întrebări în aparență naive, nedumeriri care

pot fi cu ușurință răsturnate, desigur. Însă un adevăr există în neliniștea poetului tînăr și eu îl traduc în felul următor : citim o carte de poeme și, de la un punct al interesului și al bucuriei estetice, vrem ca autorul lor să revină în spațiul lecturii, vrem ca autorul să semene cu opera lui. La marii creatori, această a doua naștere se produce aproape invariabil : opera creează un mit al autorului, după ce autorul a creat o operă care, prin forța ei, a intrat în mit. Cum se comportă unul față de celălalt ? În ce măsură existența creatorului sprijină existența creației și invers ? Sfîrșitul acestui veac dificil readuce în discuție, am impresia, responsabilitatea morală a creatorului. Cel puțin pentru o vreme omul care trăiește are obligații severe față de omul care scrie. Și, la urma urmelor, cît de adîncă, reală, cît de verosimilă este despărțirea dintre cele două *euri* ale autorului ? Iată ce mi-am propus să discut în *Contre Sainte-Proust* și, într-un mod indirect, în eseurile următoare.

Am grupat, apoi, un număr de eseuri analitice despre biografie și literatura autobiografică. Ele ilustrează, pînă la un punct, ideile din prima parte a cărții. M-a interesat să văd în ce măsură existența creatorului intră în literatură (prin memorii, jurnale, autobiografii, biografii) și devine ea însăși literatură (text, discurs). Cum analizăm această vastă operă autobiografică, în ce chip ne apropiem de ea ? De la ce treaptă existența devine ficțiune și în ce raporturi intră *povestirea cu istoria* ? Nu sînt întrebări ușoare, țin să-l pun în gardă pe cititorul meu. Am ales în chip premeditat scriitori care au o biografie spectaculoasă și scriitori care, în termeni curenți, n-au o biografie care să iasă din comun. Dar dacă au o operă excepțională, ei încep să aibă și o biografie excepțională. Mai este

ceva : în orice existență *scrisă* descoperim un mod de a fi în lume, cum zice filozoful, și un mod de a gîndi omul. De la Rousseau la Sartre sau Marin Preda aceste două imagini n-au încetat să obsedeze spiritul creator. Cum ar putea înceta să obsedeze, în acest caz, spiritul critic ?

Creatorul își scrie viața ca să explice, cum zice Chateubriand, „l'inexplicable coeur"... Criticul o citește și-o analizează ca să afle ce spune și ce ascunde creatorul, ce face și ce refuză să facă. O citește, mai ales, cu gîndul de a vedea în ce mod se situează această *viață* față de *opera* care a transformat viața în legendă. Scriitorul, recitîndu-și viața, își „anatomizează moralul", zice un autor din secolul al XVIII-lea. Această încercare ajunge însă la noi printr-un text literar încărcat de sensuri. Din ce unghi îl vom privi, cu ce instrumente îl vom *anatomiza* la rîndul nostru ? Unde sfîrșește viața și unde începe literatura într-o scriere care manifestă cel mai provocator dispreț față de literatură, cum este cazul lui Rousseau în pe drept celebrele lui *Confesiuni* ? Îmi vine să răspund : *viața* este literatură sau nu este nimic. Dar nu mă grăbesc...

Un fapt bizar se petrece în veacul nostru : în timp ce teoria literară anunță că autorul este mort, asistăm la o veritabilă invazie de biografii, memorii, jurnale. O vastă și, adesea, profundă operă autobiografică este în expansiune. Cîteva din marile cărți ale timpului se recrutează din această sferă. Ficțiunea este în criză, se spune, și cînd ficțiunea este în criză triumfă literatura care este mai aproape de existență, strălucește documentul din literatură pentru că el satisface nevoia adîncă de adevăr a cititorului. Nu spun că această literatură înlătură opera de ficțiune, nu spun nici că documentul, pe măsură ce este *scris* (transcris), poate ignora

ficțiunea. Spun doar că, într-o epocă în care individul este dominat de mecanismele istoriei, apar numeroase, foarte numeroase scrieri care vorbesc în chip direct de spectacolul unei individualități.

Nu cred, apoi, să mă înșel spunînd că o parte a *noii critici* trăiește într-un continuu paradox : eliminarea creatorului din operă este însoțită de cea mai energică formă de autoritarism în critică. Jean Ricardou și toți cei care dau ca sigur decesul *autorului* manifestă în text și în afara textului un despotism insuportabil. Iar despotismul este, cum știți, forma patologică a conștiinței personalității. Trimițînd autorul în exil, ei se instalează în chip tiranic în literatura care contestă paternitatea literaturii. Un paradox care trebuie demontat.

Așadar : *cine vorbește în operă, unde este creatorul ?* Ce înseamnă *a exista,* dar *a scrie* pentru un autor de literatură autobiografică ? Care este *strategia criticilor ?*

E. S.

1961.

I

CONTRE SAINTE-PROUST

„Și pentru că nu a văzut abisul care separă pe scriitor de omul de lume, pentru că n-a înțeles că eul scriitorului nu se arată decît în scrierile sale..."

Proust : Metoda lui Sainte-Beuve

1. O idee foarte răspîndită în critica din secolul al XX-lea este aceea pe care Marcel Proust a formulat-o într-un studiu scris prin 1908—1910 și publicat, postum, în 1954 : *Contre Sainte-Beuve*. Ea este, azi, așa de cunoscută încît aproape că nu mai trebuie citată. O amintesc, totuși, pentru că în însemnările care urmează va veni mereu vorba de relația dintre *eul profund* și *eul social*, două entități care, pentru Proust și pentru o bună parte a *noii critici*, nu se condiționează. Precizez de la început că intenția mea nu este de a nega ceea ce este de domeniul evidenței *(scriitorul* este *altul decît* omul de lume !) și nici de a apăra ceea ce, după Mallarmé, Proust, Valéry, Barthes și atîtea spirite eminente, nu mai poate fi apărat : *critica biografică*. Nu intenționez să fac biografia unei idei, cu toate că un astfel de studiu n-ar fi lipsit de importanță. El ar arăta modul în care o idee de bun simț a străbătut veacul nostru și a modificat viziunea criticii asupra unei legături fundamentale : legătura dintre *autor* și *operă*. Ambiția mea este ceva mai mică și, poate, ceva mai profundă : să repun în discuție o disociere justă care, înlăturînd o confuzie și o intoleranță, provoacă, la rîndul ei, alte confuzii și alte intoleranțe în critica literară.

Ideea lui Proust poate fi rezumată cu o *mică frază*: „o carte este produsul altui *eu* decît acela pe care îl manifestăm în obiceiurile noastre, în societate, în viciile noastre"... [1]. Ideea (mica frază) este reluată, sub diverse forme, în eseurile: *Metoda lui Sainte-Beuve* (din care am citat fragmentul de mai sus), *Sainte-Beuve și Baudelaire, Sainte-Beuve și Balzac* și numeroase alte articole publicate de Proust în timpul vieții și reluate în alte culegeri. Asta dovedește că nu-i vorba de o idee izolată în gîndirea estetică a lui Proust și nici de o idee *finită*, exprimată o dată pentru totdeauna. Proust se întîlnește mereu cu ea în cursul reflecțiilor lui asupra literaturii și o redefinește mereu aproape în aceiași termeni. Și cum ideea se leagă invariabil de numele lui Sainte-Beuve, avem impresia, văzînd insistența prozatorului, că este vorba mai mult decît de o disociere estetică: este vorba aproape de o obsesie. Traducînd-o în limbajul psihanalizei, am putea spune că există la Proust un mic complex Sainte-Beuve bazat pe un sentiment obscur de facilitate și agresiune sau, mai exact, de agresiune a facilității. Chestiunea merită examinată căci, dacă este adevărat că are semnificație numai ceea ce se repetă, Sainte-Beuve este, pentru Proust, mai mult decît un critic facil, este simptomul (semnul) unei violențe intelectuale.

Metoda lui Sainte-Beuve începe printr-o confesiune: *am ajuns,* zice prozatorul, *în situația în care mă tem că lucrurile pe care aș dori cel mai mult să le spun nu pot să le spun, deodată...* O inerție,

[1] *Contre Sainte-Beuve*, préface de Bernard de Fallois. Gallimard, 1954. Cartea a fost tradusă în românește de Valentin și Liana Atanasiu, cu o prefață de Marian Popa (Ed. Univers, 1976).

o ezitare pe care prozatorul, bazat pe un citat din Biblie, vrea să le învingă : să spună, cu alte cuvinte, ceea ce crede despre Sainte-Beuve și despre relația dintre critică și artă. Tonul solemn al confesiunii, ton aproape profetic, trezește dacă nu suspiciune, cel puțin curiozitate la lectură : de ce atîta gravitate în niște banale însemnări despre metoda unui critic, de ce acest sentiment că autorul se găsește într-un important moment al vieții lui intelectuale ? O singură explicație : ceea ce urmează a fi mărturisit atinge un resort intim al vieții profunde a spiritului...

Nu scăpăm din vedere faptul că această confesiune este neterminată. Un proiect eșuat, abandonat și reluat, sub forme fragmentare, în alte articole. Ca și cînd prozatorul vrea să îndepărteze de el o fantasmă pe care nu reușește s-o îndepărteze : o reîntîlnește la altă cotitură a drumului, în alt cotlon al gîndirii lui...

Deocamdată, ideea se lasă anticipată de o confesiune neterminată și de o suită de citate (din Paul Bourget, Taine și din Sainte-Beuve însuși) pentru a dovedi prestigiul unei metode false. Prestigiul unei metode și, de bună seamă, al unui mit care a dominat secolul ce tocmai se încheiase : Sainte-Beuve. Judecata vine după ce probele au fost adunate. Ea este fără echivoc : „Opera lui Sainte-Beuve nu este o operă profundă"... Nu este profundă pentru că utilizează o metodă falsă. Se știe, în genere, ce reproșează Proust criticului care fusese și era încă, la acea dată, socotit maestrul inegalat al genului : criticul nu se mulțumește niciodată să vorbească despre opera literară ca atare (ca unitate de sine stătătoare), ci, totdeauna, o analizează și o judecă în funcție de omul care a scris-o... Extrasele din cronicile lui Sainte-Beuve nu lasă nici un du-

biu. Criticul vrea să știe, înainte de a formula o apreciere despre carte, *ce gîndește autorul despre religie, ce reacție are în fața naturii, cum se comportă față de femei, dar față de bani? Este bogat sau sărac? Care este regimul lui zilnic de viață? Care este viciul sau slăbiciunea lui?*... Nici un element de această natură nu este indiferent, crede Sainte-Beuve, pentru a judeca „autorul unei cărți și cartea însăși"... Este formulată, pe scurt, rațiunea criticii biografice.

Sainte-Beuve o justifică, teoretic, și în alte articole (altele decît cele citate de Proust). Ea constă, în esență, în perspicacitatea de a descoperi *omul* care se ascunde în spatele creatorului, pentru a ajunge, apoi, la *operă*. Este necesar acest ocol? Este, spune Sainte-Beuve, pentru că omul explică opera. Cunoscînd caracterul, aptitudinile, slăbiciunile, pe scurt, *geniul* celui care scrie, înțelegem mai ușor (și mai bine) ceea ce el scrie. Criticul vrea să fie un bun botanist în domeniul vast al spiritului : să facă descrierea și clasificarea spiritelor, să descopere legăturile dintre caracter și talent, pentru că numai cunoscînd cauza judecăm cum trebuie efectul. E vorba, avertizează Sainte-Beuve, de un studiu serios, minuțios, o întreprindere dificilă, pentru că *omul* este mai greu de cunoscut decît scriitorul : „scriitorul e întotdeauna destul de ușor de judecat, dar omul nu...". De aceea studiul biografiei trebuie început repede, cît timp omul trăiește. Opera poate aștepta, scriitorul nu. Viața lui este imprevizibilă, să ne grăbim, deci, să-i prindem într-un portret fizionomia reală, „negii și semnele de pe obraz"...

Studiul biografic este, în gîndirea lui Sainte-Beuve, un vast proiect spiritual, un *demers*, am zice în termenii de azi, care angajează talentul și

perspicacitatea criticului. În introducerea la articolul din 1829 despre Pierre Corneille, el dă scenariul unei anchete biografice care, în esență, nu diferă prea mult de acela al unui romancier de tip balzacian : biograful *să intre în autorul său, să se instaleze în el, să-l facă să trăiască, să se miște și să vorbească ; să-l urmărească în interiorul lui și în moravurile lui domestice atît cît este posibil ; să-l lege, din toate părțile, de existența reală, de obiceiurile de fiecare zi...* [2] Cînd criticul nu cunoaște direct autorul despre care scrie, se adresează prietenilor, reproduce anecdote, citează documente, nu pierde, pe scurt, nimic din vedere, nimic din ceea ce ar putea lumina o existență. Prima treaptă a criticii, zice el într-un loc, este „încîntarea de a înțelege tot ceea ce a existat"... Bayle a fost sau n-a fost amantul Doamnei Jurien cum spune, de pildă, abatele d'Artigny ? „Chestiune importantă asupra căreia părerile sînt împărțite" — răspunde serios, puțin dezamăgit, criticul. [3] Domnul Viollet-le-Duc i-a povestit că, pe cînd cina odată la Edon cu Bernardin de Saint-Pierre, acesta și-ar fi ieșit din fire și... [4].

De ce toate acestea ? — întreabă Proust. În ce măsură faptul de a fi fost prieten cu Stendhal permite cuiva să-i judece mai bine opera ? La ce-i servește lui Sainte-Beuve cunoașterea omului dacă el scrie despre romanele lui Stendhal că sînt „franchement détestables" ?!...

Proust vizează, în fond, două laturi ale criticii lui Sainte-Beuve : metoda și gustul. Pentru a discredita metoda critică, el se folosește de erorile

---

[2] *Oeuvres*, tome I, 677. Gallimard, 1956.
[3] *Oeuvres*, tome I, 985.
[4] *Oeuvres*, tome II, 108.

gustului critic. Legătură, trebuie să spunem, suspectă : tot atît de suspectă, cel puțin, ca și aceea pe care o ironizează Proust. În ce măsură falsitatea metodei este dovedită de greșelile de gust ale omului ? Proust nu ia în seamă natura discutabilă a acestei relații, el vrea doar să arate că faimoasa anchetă biografică dă rezultatele catastrofale pe care le știm : deprecierea romanelor lui Stendhal, judecata deplorabilă asupra poeziei lui Baudelaire, a prozei lui Balzac etc...

E o strategie care-i reușește lui Proust. Într-adevăr : la ce bun ampla desfășurare de forțe, la ce bun prietenii, anecdotele, indiscrețiile biografice dacă ele n-ajută să vedem mai bine și mai just opera literară ? Demonstrația lui Proust merge în această direcție : efortul lui Sainte-Beuve este de o grandioasă inutilitate, pentru că el caută adevărul operei acolo unde adevărul nu poate exista : în viața autorului. Și Sainte-Beuve procedează astfel, zice Proust, cu toți contemporanii săi. *Mă voi strădui să dovedesc...* promite el pe la mijlocul studiului *Metoda lui Sainte-Beuve*. Și se ține de cuvînt...

Sînt aduse în discuție cărțile despre *Chateaubriand et son groupe littéraire*, apoi, cu o notă mai dură, articolul despre Baudelaire și, în fine, acela despre Balzac, autor față de care nici Marcel Proust nu se arată prea încîntat. Eroarea fundamentală a lui Sainte-Beuve este de a nu fi înțeles „ceea ce este specific în inspirația și munca literară, și ceea ce o diferențiază în întregime de preocupările celorlalți oameni și de preocupările scriitorului“ [5]. El s-a adresat mereu amănuntelor biografice, acolo unde „eul adevărat al poetului nu este în jos“... *Eul profund* se află în altă parte : în *cărțile* poetului. Dar

[5] *Contre Sainte-Beuve*, ed. cit., 161.

înainte de a fi în cărți, *eul* poetului este în profunzimile ființei : „Dacă vrem să înțelegem acest eu, trebuie să-l căutăm în străfundul ființei noastre și, numai recreîndu-l în noi, ajungem să-l înțelegem. Nimic nu ne poate scuti de acest efort al sufletului. Trebuie să construim acest adevăr, este foarte ușor să crezi că el va sosi, într-o bună dimineață, în corespondența noastră, sub forma unei scrisori inedite comunicate de un prieten bibliotecar sau că îl vom afla din gura cuiva care l-a cunoscut îndeaproape pe autor."

Am dat acest lung citat pentru că mi se pare esențial pentru înțelegerea justă a ideii lui Proust. Există, așadar, un *eu* profund și un *eu* superficial. Pe cel dintîi îl aflăm în profunzimile ființei (spiritului). Sainte-Beuve îl ignoră, ocupîndu-se, în exclusivitate, de celălalt *eu*. Și ca să întărească această părere, Proust recurge nu numai la erorile de gust ale omului, dar, cine ar putea crede ?, la... slăbiciunile omului de lume Sainte-Beuve. Nici o exagerare : Proust descrie, pe scurt, viața criticului *de luni*, habitudinile și, mai ales, vanitățile lui. Vanitatea, de pildă, de *luni dimineața*, cînd, pe o străduță din Montparnasse, criticul deschide *Constitutionalul* și — notează Proust cu sarcasm — simte că „în multe încăperi din Paris cuvintele pe care el le alesese aduceau noutatea reflecțiilor lui strălucitoare"... Omul Sainte-Beuve e, deci, închipuit, trufaș. Este și schimbător în opinie, judecă în funcție de starea de spirit prezentă, numai astfel se explică articolele contradictorii despre Hugo, Lamartine, Lamennais etc. Proust nu ezită să-i facă lui Sainte-Beuve un portret moral cît se poate de defavorabil : „susceptibilitățile lui, umoarea lui schimbătoare, promptul său dezgust [...], nu era ne-

voie să fii mort, era îndeajuns să te certi cu el pentru că avea articolele contradictorii asupra...".

Este nedrept acest reproș, este fals portretul moral al criticului ? Nu este nimic neadevărat în ceea ce spune Proust, numai că el procedează exact în modul în care procedează Sainte-Beuve în detestabila lui critică biografică : citează slăbiciunile omului de lume pentru a-i contesta scrierile... E drept că Proust se bizuie pe citate din cronicile lui Sainte-Beuve, dar, din cronici, el nu scoate decît ceea ce, în termenii lui, n-ar exprima decît *eul* superficial : mondentitățile, orgoliul exacerbat, ticurile, viciile omului de litere... Unde este *eul profund* al criticului care, luni dimineața, pe la jumătatea secolului trecut, făcea să tremure de admirație sau de frică o întreagă lume literară ? Marcel Proust nu spune și nu arată nici cea mai mică intenție să afle...

*

2. Articolul *Sainte-Beuve și Baudelaire* este scris în aceeași manieră... biografică. Un articol, dacă îmi este îngăduit să spun, *in stil Sainte-Beuve*. Iată cum începe (după o banală punere în temă) Sainte-Beuve, față de care Baudelaire arată cel mai mare atașament, „n-a răspuns niciodată la rugămințile repetate ale lui Baudelaire de a scrie un singur articol măcar asupra lui". Și, mai departe, în stilul celui mai clar (și mai biografic) reproș : „Cel mai mare poet al secolului al XIX-lea nu figurează în *Lundis*, acolo unde atîția conți Darn, d'Alton Shée și alții au locul lor" [6]. Proust nu se oprește aici. Mai există un amănunt, tot biografic, în istoria acestei relații : un amănunt care nu poate

[6] Op. cit., 197.

să nu impresioneze pe cititor și să nu cultive în el ostilitatea față de critic. E vorba de procesul lui Baudelaire, vestitul proces. Ce face Sainte-Beuve cînd este solicitat de poet într-o scrisoare să-i vină în ajutor ? Proust spune repede ce atitudine detestabilă a avut, în aceste împrejurări, criticul : „Sainte-Beuve se scuză că legăturile lui cu regimul imperial îi interziceau să facă acest lucru, și se mulțumi să redacteze, fără semnătură, un plan de apărare de care avocatul era autorizat să se servească, dar fără să numească pe Sainte-Beuve"... Tot Sainte-Beuve, spune Proust, a întocmit o scrisoare despre *Florile răului,* pe care a reprodus-o în *Convorbirile de luni,* dar (și aici e adusă din nou în discuție micimea morală a omului !) criticul s-a grăbit să precizeze că scrisoarea a fost compusă pentru a apăra pe Baudelaire în împrejurările știute. De ce era nevoie de această precizare ? „Pentru a diminua, fără îndoială, elogiul" — răspunde Proust.

Încă nu-i totul, avertizează Proust : Sainte-Beuve, de îndată ce a știut că Baudelaire va publica această scrisoare, i-a cerut-o înapoi. De ce, oare ? „Probabil pentru a vedea dacă n-a mers prea departe cu elogiile." Dînd și acest detaliu din viața criticului, Proust mărturisește, într-o paranteză, că e vorba de o simplă supoziție a lui. Supoziția este însă numaidecît întărită de precizarea că, reproducînd scrisoarea în *Convorbirile de luni,* Sainte-Beuve a scris un preambul în care explică originea și natura ei... Era necesar acest preambul ? Nu era decît într-un singur caz : să diminueze, să slăbească elogiul poetului ! La acest punct Proust n-are nici o ezitare : „je dirai franchement..." Tot atît de sinceră este și indignarea lui cînd citează fragmente din scrisoarea criticului, mai ales acelea care, după opinia lui, conțin destule „răutăți învăluite"... Proza-

torul își pierde, aici, cumpătul. Mînia față de presupusa ipocrizie a criticului lasă deoparte orice politețe intelectuală : „Avec Sainte-Beuve que de fois on est tenté de s'écrier : quelle vieille bête ou quelle vieille canaille...".

Enervarea lui Proust crește cînd este adus în discuție (și Proust nu-l scapă nicidecum din vedere) episodul candidaturii poetului la Academie. Ce face criticul, *la vielle canaille ?* Face o recomandare în doi peri, vorbind de *Florile răului* în termenii bine cunoscuți : „ce petit pavillon que le poète s'est construit à l'extremité du Kamtchatka littéraire, j'appelle cela «Folie Baudelaire»"...

Culmea este că Baudelaire se arată satisfăcut de atitudinea lui Sainte-Beuve. Cînd prietenii, indignați de lașitatea criticului, strecoară cîte o notă de nemulțumire în presă, poetul trimite scrisoare după scrisoare lui Sainte-Beuve cerîndu-i scuze, asigurîndu-l de stima și simpatia lui. Proust reproduce cu durere în suflet aceste fragmente și nu știe ce să mai creadă. Bănuie pe poet de nesinceritate. Convingerea lui este că Sainte-Beuve a dat dovadă de lașitate în amintita situație. N-a acționat decît în funcție de interesele lui politice. Tot astfel Baudelaire, care se face că nu vede că elogiile pe care i le adresează criticul sînt, în fapt, aproape niște calomnii. Poetul trece însă peste orice : trimite o scrisoare foarte flatantă lui Sainte-Beuve, mulțumindu-i pentru „încurajările atît de viguroase" și, ca și cînd atîta umilință n-ar fi de ajuns, Baudelaire scrie și un articol în *Revue anecdotique* în care, fără semnătură, laudă articolul lui Sainte-Beuve. Apoi, crezînd că Sainte-Beuve nu știe despre ce este vorba, îi mai trimite o scrisoare în care desconspiră identitatea autorului...

Ce să mai crezi de toate acestea ? Proust trage concluzia pe care o mai trăsese : „Toate acestea vin în sprijinul a ceea ce îți spuneam, că omul care trăiește în același corp cu un foarte mare geniu are puțin de-a face cu el, că pe acesta îl cunosc prietenii și că este absurd să judeci, ca Sainte-Beuve, poetul prin om sau prin ceea ce spun prietenii lui despre el. Cît despre omul însuși, el nu este decît un om, și poate foarte bine să ignore ceea ce vrea poetul care trăiește în el. Și poate că este mai bine așa"... Noi, zice în continuare Proust, citim opera și vedem în ea grandoarea poetului. O vedem și spunem : *este un rege, îl văd rege,* și am vrea ca el să se poarte ca un rege. Dar poetul nu vrea deloc să se vadă astfel, el se vede ca un sărman om flatat să fie invitat de un duce sau să primească premiul Academiei... „Și dacă această umilință este condiția sincerității lui și a operei lui, fie ea binecuvîntată"...

Printr-o abilă întorsătură de frază, Proust disculpă pe Baudelaire. Nu disculpă însă, cu nici un preț, pe Sainte-Beuve. El înțelege și admite, cu inima strînsă — adevărat — dar admite faptul că Baudelaire se ploconește în fața lui Sainte-Beuve din rațiuni practice, dar nu admite ca Sainte-Beuve să facă ceea ce a făcut. Supărarea față de Baudelaire este întoarsă, astfel, împotriva lui Sainte-Beuve. Slăbiciunile poetului nu întunecă imaginea geniului. „Noi care nu cunoaștem decît cărțile, adică geniile"... scrie Proust. Dar pînă acum n-a vorbit decît despre indivizii în care sînt întrupate aceste genii ! Și n-a comentat decît relațiile (suspecte, descurajante) dintre ei ! Opera rămîne deoparte. Chiar poezia lui Baudelaire pe care, în modul cel mai sincer, Proust o admiră...

Adevărul este că Proust admite două măsuri și, în consecință, două morale. Poetul poate să greșeas-

că, criticul (Sainte-Beuve, în special) nu. Umilințele lui Baudelaire pot fi binecuvîntate dacă ele constituie condiția sincerității și a operei lui, prudența lui Sainte-Beuve nu poate fi însă scuzată în nici un chip. Ea ascunde o lașitate pe care Proust nu știe cum s-o mai speculeze pentru a dovedi că omul, ca și metoda, nu merită nici o îngăduință.

Într-un caz (Baudelaire), el acceptă complexitatea personalității, în celălalt (Sainte-Beuve), nu vede decît îngustimea și vanitatea. Poetul poate trece prin stări contradictorii, căci — „ca și cerul teologiei catolice care se compune din mai multe ceruri suprapuse [...], persoana noastră morală se compune din mai multe personaje suprapuse". Faptul este evident mai ales la poeți, căci ei „au un cer în plus, un cer intermediar între cerul geniului lor și cel al inteligenței, bunătății și al fineții lor obișnuite"... Acest cer intermediar nu este locuit de geniul poetului, e cerul prozei locuit de omul accesibil, acela după care se dă în vînt, cine altcineva dacă nu inevitabilul Sainte-Beuve ?! : „în om, în omul de toate zilele, [omul] dineurilor, ambiției, nu mai rămîne nimic, și spre acesta se îndreaptă Sainte-Beuve căutînd esența celuilalt [geniul] de la care n-a rămas nimic"...

Proust părăsește pentru moment pe Sainte-Beuve, lasă deoparte și *viața* lui Baudelaire, făcînd, în continuare, o sumară analiză a poeziei. Obsesia *răului* beuvian rămîne însă în spirit. Cînd o formulă de-a criticului îi vine sub condei („aimer Baudelaire") el o explică într-o paranteză, o acceptă, apoi iar o respinge, mereu suspicios, ostil dinainte împotriva oricărei legături. Cînd Proust nota aceste impresii, Baudelaire nu mai avea nevoie să fie apărat. Poezia lui se impusese, geniul era unanim recunoscut. Insistența lui Proust pare dictată de altă rațiune :

aceea de a *înfunda* pe criticul care folosește o atît de proastă metodă de analiză. Metoda, dar înaintea metodei, omul... Omul Sainte-Beuve mai vine o dată în discuție, în finalul eseului, acolo unde Proust trage o linie și formulează o morală : morala unei critici false și morala unui individ de o nemărginită vanitate. Prozatorul citează din nou nefericitele formule ale lui Sainte-Beuve *(Kamtchatka, gentil garçon, poli...)* și aduce amănunte biografice inedite : scrisoarea lui Sainte-Beuve, de pildă, către mama lui Baudelaire, la moartea poetului, scrisoare care încîntă pe derutata mamă... Pe scurt : criticul, care a vorbit atît de mult despre atîția imbecili, tratînd pe Baudelaire de „gentil garçon"... nu poate fi un mare critic !

Putem fi de acord cu această judecată severă, mai puțin cu metoda pe care o folosește Proust pentru a dovedi mărginirea criticului (și, încă o dată, falsitatea *metodei* lui) : o metodă strict, obsedant biografică. El lucrează, cum s-ar spune, în spiritul celui mai clar și mai viguros *beuveianism*.

*

3. Al treilea fragment *(Sainte-Beuve și Balzac)* apără o idee (ideea știută despre geniul creatorului care sălășluiește în cărțile lui) și contestă o formulă romanească : aceea a lui Balzac și, în genere, a romanului realist din secolul al XIX-lea. Curiozitatea este că distanțarea estetică, perfect verosimilă, acceptabilă, se face sub semnul aceluiași Sainte-Beuve, oaia neagră. Balzac este unul dintre contemporanii pe care Sainte-Beuve i-a nedreptățit. Așa începe eseul. Citindu-l, îți vine să crezi că acesta este cel dintîi merit al lui Balzac : a fost prost citit și prost judecat de Sainte-Beuve. Proust are seri-

oase rezerve asupra autorului *Comediei umane* : („vulgaritatea sentimentelor este atît de mare încît...", „nu mai vorbesc de vulgaritatea limbajului său", „în această familiaritate noi vedem puțină vulgaritate..."), dar ce contează aceste rezerve față de injustițiile lui Sainte-Beuve ? Cînd Sainte-Beuve contestă, Balzac începe să crească în ochii lui Proust. Balzac este cam vulgar în sentimente și în limbaj, e adevărat, dar dacă Sainte-Beuve spune ceva în această direcție, lucrurile se schimbă, vulgaritatea limbajului balzacian începe să devină suportabilă.

Sainte-Beuve n-ar înțelege, din principiu, nimic. Rezervele lui sînt stupide, acelea, de pildă, despre circulația personajelor de la un roman la altul. Și nici celelalte critici ale lui Sainte-Beuve : nici ele „nu sînt mai puțin absurde"... Nici nu puteau fi altfel. Sainte-Beuve nu judecă decît „de la înălțimea falsei și pernicioasei sale idei de dilentatism literar"... El procedează cu Balzac așa cum procedează cu toți ceilalți : în loc să vorbească despre femeia la treizeci de ani în opera lui Balzac, vorbește în genere despre femeia la treizeci de ani... Sainte-Beuve este mereu în afară de subiect. E un diletant și, se știe „dilentantismul n-a creat niciodată nimic"...

Proust are, indiscutabil, dreptate în privința judecății lui Sainte-Beuve asupra lui Balzac (Sainte-Beuve n-a văzut, nu mai încape îndoială, geniul lui Balzac, cum nu l-a văzut pe acela al lui Stendhal și Baudelaire !), numai că Proust nu este, în fond, prea departe de severitatea acestei judecăți. Nici el nu agreează, total, geniul vulgar al lui Balzac, dorința romancierului de a nu ascunde nimic... Balzac ar pune pe același plan *triumfurile vieții și ale literaturii*, spre deosebire de Flaubert care înțelege că „le but de la vie de

l'écrivain est dans son oeuvre et que le reste n'existe"... A pune pe același plan succesele vieții și ale literaturii ! Cine mai face această confuzie grosolană ? Știm cine, știe și Proust, dar deocamdată nu spune. Făcînd-o, Balzac are o scuză. Proust se grăbește să i-o acorde : „dar, vezi tu, chiar această vulgaritate poate sta la originea forței care există în cîteva dintre tablourile sale"...

Vulgaritatea lui Balzac devine, astfel, ca și *umilința* lui Baudelaire, o forță a talentului. Mărginirea și prudența lui Sainte-Beuve sînt însă, totdeauna, detestabile. Ele nu-și află în nici o împrejurare iertarea, deoarece pentru Proust Sainte-Beuve este mai mult decît Sainte-Beuve (criticul), este un *personaj* și, negreșit, un *complex* despre care va trebui să vorbim.

Editorii și interpreții lui Proust (între ei Bernard de Fallois, prefațatorul volumului din care am citat pînă acum) reconstituie împrejurările în care au fost scrise fragmentele despre Sainte-Beuve. Proust începe să vorbească încă de prin 1905 prietenilor săi despre Sainte-Beuve. Se gîndise chiar mai demult să scrie o carte despre critic, căci iată ce mărturisește el doamnei Strauss în 1912 (dată cînd *Du côte de chez Swann* este terminat) : „Dorința de a scrie despre Sainte-Beuve — adică, totodată, despre familia dumneavoastră considerată ca un arbore al lui Ieseu a cărui floare sînteți dumneavoastră și, de asemenea, despre Sainte-Beuve — este foarte veche"...[7]. Ciudat : o carte unde este vorba de familia Doamnei Strauss și de criticul de la *Globul* și *Constituționalul* ! Această carte este, spun biografii lui Proust, *În căutarea timpului pierdut* : un mare roman care s-a

[7] Cf. Bernard de Fallois, op. cit.

organizat în jurul unei lecturi (din Sainte-Beuve) și al unui comentariu critic : comentariul neîncheiat din *Metoda lui Sainte-Beuve, Sainte-Beuve și Baudelaire, Sainte-Beuve și Balzac* etc. Biografiul citat mai avansează o ipoteză, tulburătoare, într-adevăr : Sainte-Beuve nu este numai un pretext pentru o operă romanescă, Sainte-Beuve devine un personaj al acestei opere : „Swann este deja prezent, invizibil și ascuns, în *Sainte-Beuve*. Dar Sainte-Beuve este încă prezent în primele versiuni ale lui Swann..." [8]. Swann — Sainte-Beuve ! O legătură primejdioasă, un traiect greu de explicat. Este mai corect, cred, a spune că disociind — în *Contre Sainte-Beuve* — în jurul unor teme mari ca eul profund, scriitura, destinația operei etc., Proust și-a pregătit spiritul pentru o vastă frescă romanescă. Există, negreșit, o continuitate în discontinuitățile spiritului, o coerență între proiectele abandonate și proiectele împlinite. Swann, Charlus, Albertine, Gilbert de Guermantes, naratorul însuși (enigmaticul Marcel) ies, ca și Jean Santeuil, din acest atelier unde s-a pregătit un *nou stil, un nou sistem formal, o nouă scriitură* [9]. Biografia lui Proust — susțin unii interpreți — este mai adînc și mai vizibil implicată în aceste proiecte părăsite decît în roman, unde faptele se complică și se modifică. Sentimentul opoziției față de părinții castratori, esențial în *Jean Santeuil*, se transformă într-un sentiment al obedienței familiale în roman, observă cineva. Biografia interioară ar trece, în opera de ficțiune, printr-un proces de ocultare. O ipoteză pe care n-o discutăm, rămînînd în afara temei noastre. Ne interesează

[8] Op. cit.

[9] Dominique Fernandez : *L'arbre jusqu'aux racines, Psychanalyse et création*, 306, Editions Séuil, 1972.

altceva : felul în care se organizează o *idee* într-un mare spirit și ce conotații asociază ea într-o demonstrație din ce în ce mai contradictorie. O demonstrație care, așa cum am arătat folosește de la un anumit punct metoda pe care o contestă [10], o demonstrație nedusă pînă la capăt, abandonată, reluată, cu multe interpolări, în straturi succesive. În ce măsură ideea celor două *euri* se resimte de de pe urma inconsecvențelor și discontinuităților acestui complex narator ? Căci nu mai este nici o îndoială : cel care narează erorile unei metode încetează a fi un simplu eseist nemulțumit, devenind un veritabil *narator*, iar criticul despre care este vorba devine un veritabil personaj.

*

4. Urmele lui Sainte-Beuve le găsim și înainte și după *Contre Sainte-Beuve*. Atitudinea lui Proust este, cu variații de ton, aceeași : de la indignare la dispreț. Și atitudinea, și exemplele. Vorbind despre *lectură* [11], în 1905, Proust remarcă preferința marilor scriitori pentru operele vechi. Prilej de a aduce vorba, într-o notă, despre Sainte-

[10] Nu sînt, de bună seamă, cel dintîi care observă această contradicție. Bernard de Fallois, în *Prefața* citată, spune limpede : „Proust caută o explicație a slăbiciunii metodei în caracterul lui Sainte-Beuve". Alții îl urmează : Y. Belaval : *L'homme et l'oeuvre* (în „Nouvelle revue française", febr.-martie 1966) : Dominique Fernandez în *L'arbre jusqu'aux racines. Psychanalyse et création*, Seuil, 1972.

[11] În *Prefața* la cartea lui John Ruskin : *Sesam și crinii*, tradusă în franceză de Proust și Marie Nordlinger, 1906. Prefața apare, separat, în *La Renaissance latine*, din 15 iunie 1905. Cf. Marcel Proust : *Eseuri*, traducere, prefață și note de Irina Mavrodin, Ed. Univers, 1981. Citatele care urmează sînt date după această ediție.

Beuve și *Convorbirile* [lui] de *luni*. Ceea ce l-ar caracteriza pe critic ar fi *orbirea* și ipocrizia, pretențiile lui (false, evident) de a fi clarvăzător și profetic. Dar este ? : „Sainte-Beuve îi ignoră pe toți marii scriitori din vremea lui. Și să nu ni se obiecteze că era orbit de o ură personală. După ce îl ignoră într-un mod incredibil pe Stendhal ca romancier, laudă, răscumpărîndu-se parcă, modestia, manierele delicate ale omului Stendhal, ca și cum nu ar fi avut nimic altceva de spus în favoarea lui ! Această orbire de care a suferit Sainte-Beuve cu privire la epoca lui contrastează ciudat cu pretențiile-i de a fi clarvăzător și profetic. «Toată lumea este capabilă, spune el în *Chateaubriand și grupul său literar*, să se pronunțe în legătură cu Racine și Bossuet... Dar clarviziunea celui ce judecă, perspicacitatea criticului se vădesc mai ales cînd e vorba de scrieri noi, încă necunoscute de public. Să judece din prima clipă, să ghicească, să știe să vadă dinainte, iată în ce constă talentul criticului. Și cît de puțini sînt cei ce-l au !»".

Ar fi un cuvînt de zis despre felul cum ignoră Sainte-Beuve „pe toți marii scriitori" din vremea lui ! Ignoră Sainte-Beuve pe Hugo, pe Chateaubriand, pe Doamna de Staël ?... Nu-i ignoră, chiar dacă despre ei va scrie în mai multe feluri. Nu intenționez însă să iau apărarea criticului și nici să-i justific erorile (mari). Vreau doar să înțeleg mobilurile complexe ale unei aversiuni în felul ei unice în cultură : aversiunea unui tînăr și mare romancier, la începutul unui secol nou, față de criticul cu cea mai mare autoritate din epoca precedentă.

Proust exagerează, dar, în privința opacității critice a lui Sainte-Beuve. Din această exagerare

iese încă un prim portret moral al personajului care începe să-l obsedeze : inaderența la sensibilitatea epocii *(orbirea)* și bovarismul lui spiritual (pretenția de a fi clarvăzător). Mai este ceva (ceva ce se repetă în toate portretele) : prefăcătoria care merge mînă în mînă cu prostul gust. Pentru Proust, Sainte-Beuve este un arbitru care dă deciziuni în compensație. El laudă manierele fine ale *omului* Stendhal ca să șteargă eroarea de a nu-i fi înțeles *opera*. O ignoranță bine acoperită, o șiretenie care echilibrează bine lucrurile.

Într-o altă însemnare din aceeași epocă [12], numele lui Sainte-Beuve revine însoțit, evident, de cunoscuta obiecție : Sainte-Beuve a stat prea aproape de viața scriitorilor din vremea lui ; le-a cunoscut prea mult intimitatea, slăbiciunile... Obiecție, în esență, justă : un critic nu trebuie (în orice caz nu-i deloc obligat) să cunoască dedesubturile vieții literare și, mai ales, micul infern al omului de litere. Nu-i bine, dar în epoca lui Sainte-Beuve oamenii de litere doreau să se cunoască, se adunau în saloane, își trimiteau scrisori, își știau pe de rost iubirile și adversitățile. Sainte-Beuve arată o mare curiozitate pentru astfel de relații și le trăiește el însuși într-un mod, adesea, lipsit de discreție (de ar fi să citez numai episodul Adèle Hugo). Este o epocă a indiscreției. George Sand „divinizează adulterul", cum zice cineva, mari cupluri se formează în afara căminului : Hugo este amantul Juliettei Drouet și al Doamnei Biard ; Mérimée are pe Doamna Delessert ; Chateaubriand, Musset, Liszt..., toți trăiesc într-o veritabilă „ne-

[12] *Tolstoi împotriva lui Shakespeare*, fragment rămas în manuscris. Reprodus în *Eseuri*, ed. cit.

bunie erotico-mistică“ [13]. Nu-i singura latură a vieții literare. Sainte-Beuve nu-i un ascet, este un om de lume, are zi de primire, face vizite, duce o viață publică, are o viață intimă, trece prin iubiri culpabile... Se răsfrînge acest mod de a trăi în opera lui? Proust spune că da, apropiind, în voluntar, *omul de operă*: „admit că Sainte-Beuve, de exemplu, era prea aproape, nu spun de operă, ci de persoana însăși a scriitorilor a căror operă o judeca. Prea știa că Alfred de Vigny avea mai puțin tact decît Molé, că era cam nătăfleț pe lîngă el, prea își dădea bine seama că în societatea lui Mérimée, a lui Jacquemont, a lui Ampère, Stendhal era departe de a fi primul, de a fi socotit un om de geniu, cum a fost considerat — cum a fost descoperit, cred — mai tîrziu, ca și cum superioritatea geniului ar trebui să se impună, să-l transfigureze pe omul în care sălășluiește pînă și în ochii prietenilor săi cei mai inteligenți...“.

Admite, dar detestă acest fel de a privi lucrurile. Proust detestă, însă cam așa se petrec lucrurile în viața literară, ieri ca și azi: „dacă prea multe informații dăunează, nici prea puține nu facilitează buna cunoaștere a lucrurilor...“. Proust este, în genere, împotriva *frecventării* modelelor. Exemplele sale sînt din pictură: un artist nu trebuie să se apropie prea mult de model, opera pierde ceva prin acest contact prelungit... Remarc aici (voi aduce și alte exemple) că Proust are oroare de penetrația în universul intim al modelului, de agresiunea *din afară* a obiectului. Faptul nu este fără legătură cu idiosincrasia (căci este o idiosincrasie) față de *metoda Sainte-Beuve*

[13] Cf. *Notice sur la vie de Sainte-Beuve* de Maxime Leroy, în *Oeuvres*, I, Gallimard, 1956.

și, încă o dată, cu *complexul Sainte-Beuve* care se constituie în jurul unei lecturi...

Sainte-Beuve, deci, a stat „prea aproape" nu de opera, ci de persoana scriitorilor... Și *persoana* l-a împiedicat să vadă cum trebuie *opera*. Tot astfel procedează și prietenul lui Proust, Jacques Blanche, care încearcă să explice pictura „cu ajutorul datelor despre omul sortit morții", „tovarășul de temniță al artistului". Critica adusă prietenului Blanche este însă blîndă, cu mult mai blîndă. Tonul se înăsprește cînd numele lui Sainte-Beuve răsare (și răsare, nu putea să nu răsară !) în pagină. Dovezile de erezie ale lui Sainte-Beuve sînt cunoscute : Stendhal, Baudelaire. Nou este doar cazul Flaubert în acest voluminos dosar (voluminos prin repetiție). Proust folosește, acum, stilul, sarcastic : o falsă acceptare, o înțelegere și-reată a punctului de vedere advers pentru a-l discredita mai bine din interiorul imaginii pe care singur și-a creat-o. Ce risipă de inteligență, cîtă finețe pune Proust în acțiunea lui de demolare. Un complex stil al deriziunii : „Tot astfel făcea Sainte-Beuve, iar rezultatul este că oricine dintre cei care, ignorînd literatura secolului al XIX-lea, ar încerca să o studieze citind *Convorbirile de luni* ar afla că au existat pe atunci în Franța scriitori de seamă ca domnul Royer-Collard, domnul conte Molé, domnul de Tocqueville, doamna Sand, Béranger, Mérimée, și alții încă ; că, într-adevăr, Sainte-Beuve a cunoscut personal cîțiva oameni inteligenți, agreabili și utili în acel moment, dar pe care e o nebunie să vrei să-i transformi astăzi în mari scriitori. De exemplu, Beyle, care își luase, nu se știe prea bine de ce, pseudonimul de Stendhal, avea darul paradoxurilor înțepătoare și adeseori pline de adevăr. Dar de aici și pînă la a ni

se spune că este un mare romancier ! Nuvelele lui ar mai fi cît de cît acceptabile ! Dar romanul *Roșu și negru* și alte opere cu neputință de citit sînt scrise de un om lipsit de talent. L-ați fi uimit pe Beyle însuși dacă i-ați fi vorbit serios de toate acestea ca de niște capodopere. Și i-ați fi uimit încă și mai mult pe Jacquemont, pe Mérimée, pe contele Daru, pe toți acești oameni înzestrați cu o judecată atît de sigură, în casa cărora Sainte-Beuve îl întîlnea pe amabilul Beyle și despre părerea cărora, protestînd împotriva absurdei idolatrii din zilele noastre, poate să depună strașnică mărturie. Sainte-Beuve ne spune : «*Mănăstirea din Parma* nu este opera unui romancier». Puteți să-l credeți, căci are un avantaj asupra noastră, cina împreună cu autorul, ce dealtfel, ca om de lume ce era, ar fi fost primul care să vă rîdă în nas dacă l-ați fi tratat drept mare romancier. Și iată un alt tînăr de treabă, Baudelaire, ale cărui maniere erau mult mai alese decît s-ar fi putut crede. Și deloc lipsit de talent. Dar totuși ideea de a-și pune candidatura la Academie a fost, fără îndoială, o farsă de prost gust. Nenorocirea lui Sainte-Beuve este, așadar, aceea de a avea relații cu oameni pe care nu-i admiră. Și Flaubert, ce băiat de treabă ! Dar *Educația sentimentală* va fi cu neputință de citit. Și, totuși, în *Doamna Bovary* există și unele lucruri «desenate cu multă finețe». În fond, orice s-ar crede, îi este superior lui Feydeau".

Să se remarce faptul că Proust aduce mereu în discuție numele lui Mérimée, George Sand, Béranger. Sînt erorile entuziastului Sainte-Beuve. Ele sînt sistematic opuse celorlalte erori, provenite din lipsa de gust a criticului și acreala caracterului său (Stendhal, Baudelaire...).

Prefața din care am citat înainte un fragment atît de întins este interesantă și din alt punct de vedere. Proust schimbă unul din termenii ecuației *om — operă*. Înlocuiește *omul* prin *istorie*. Negația criticii biografice ia, atunci, forma următoare: cel care privește din punctul de vedere al *Istoriei* nedreptățește Arta. Așa face, „uneori", prietenul Jacques Blanche, și „adeseori" Sainte-Beuve! Și, lovitură de teatru!, Jacques Blanche procedează bine cum procedează („și în aceasta constă marele lui interes"), privind, adică, din unghiul Istoriei, pentru că luminează tabloul, reînvie scena. Dar ce îi este admis lui Jacques Blanche nu-i este admis lui Sainte-Beuve. Acesta rămîne prizonierul istoriei: „Dar în timp ce Sainte-Beuve rămîne numai la acest punct de vedere, din care cauză îi clasifică adeseori pe scriitorii din epoca lui aproape în ordinea în care ar fi putut să o facă doamna de Boigne sau ducesa de Broglie, Jacques Blanche nu-l adoptă decît pentru o clipă, jucîndu-se parcă, pentru a înmulți contrastele, a lumina tabloul, a reînvia scena."

Dacă am lua în serios observația de mai sus, am zice că nu *metoda* duce la eșec, ci insistența în metodă. Nu unghiul istoriei (biografiei) este eronat, ci permanența lui. Proust face o mică, foarte mică concesie de dragul — îmi vine să cred — al lui Jacques Blanche. O concesie pe care, în cuprinsul aceluiași studiu, este pe punctul de a o retrage: „Totuși, acest punct de vedere istoric mă șochează, pentru motivul că Blanche (ca și Sainte-Beuve) atribuie astfel prea multă importanță epocii, modelelor"... Șocul apare, s-ar părea, odată cu prezența lui Sainte-Beuve în pagină.

Cea mai dură negație a criticii lui Sainte-Beuve o face Proust în studiul (dealtfel excepțional de

interesant) *În legătură cu „stilul" lui Flaubert*, din 1920, un răspuns la un articol al lui Thibaudet. Flaubert, ca și Balzac, nu-i place prea mult lui Proust. Chiar așa spune : „dacă scriu toate acestea în apărarea [...] lui Flaubert, *care nu-mi place prea mult*" (s.n.). Și în altă parte : *„mediocritatea* corespondenței lui" (s.n.). Flaubert nu-i place, dar, *prea mult* lui Proust, însă el are șansa să nu-i fi plăcut prea mult nici lui Sainte-Beuve. Atunci se schimbă lucrurile. Pentru că cineva (domnul Daniel Halévy a scris un articol în *Les Débats* despre Sainte-Beuve, numindu-l una din cele mai importante călăuze literare, Proust își amintește de ceea ce-a scris același Sainte-Beuve despre Flaubert. Deschide atunci o lungă paranteză și se ocupă, cum se mai ocupase pe larg, dealtfel, de *călăuza literară* din secolul trecut. Stilul nu mai este sarcastic, stilul este direct, negativ, brutal, fără nuanțe. Lucru curios : Proust uită *metoda*. El atacă, aici, criticul prin erorile lui de gust. Contestare globală, atingînd însăși substanța criticii sainte-beuviene. Nu mai intră în discuție, acum, obediența criticului față de *istorie*, percepția *biografică* a fenomenului literar (obiecții care erau pînă la un punct scuze ale erorilor de judecată !), intră în discuție natura judecății critice ca atare, enorma ei falsitate.

Sainte-Beuve este, odată pentru totdeauna, criticul care a dat cea mai proastă, cea mai falșă scară de valori a literaturii. „Nici măcar o singură dată" n-a brodit-o, scrie Proust. N-a izbutit, adică, să situeze un scriitor în adevăratul lui loc în literatura epocii. Nici măcar o singură dată ? Așa ceva este nemaipomenit ! Un critic care să scrie o viață întreagă despre contemporanii săi și să nu atingă niciodată ținta bună ! Există un asemenea

destin în cultură? Există, spune Proust, este Sainte-Beuve, falsă *călăuză*, omul care n-a văzut nimic din ceea ce trebuie și nici pe cine trebuie. Spiritul mistificator al lui Sainte-Beuve este atacat pe față: „Or, eu mi-am îngăduit mai mult decît nimeni altul să iau în batjocură delicioasa muzică proastă pe care o reprezintă limbajul vorbit, meșteșugit al lui Sainte-Beuve, dar oare a mai existat vreodată vreun critic care să-și fi îndeplinit mai puțin corect menirea lui de călăuză? Cea mai mare parte din ale sale *Convorbiri de luni* sînt consacrate unor autori de mîna a zecea, iar cînd vorbește despre un scriitor de prima mărime, de un Flaubert sau de un Baudelaire, anihilează pe dată succintele elogii pe care li le-a acordat, lăsînd să se înțeleagă că e vorba de un articol de complezență, autorul în chestiune fiind unul dintre prietenii săi personali. Despre frații Goncourt, scriitori pe care îi putem mai mult sau mai puțin gusta, dar care sînt în orice caz cu mult superiori autorilor pe care în mod obișnuit îi admiră Sainte-Beuve, vorbește numai ca despre niște prieteni personali. Gérard de Nerval, ce este desigur unul dintre cei trei sau patru mari scriitori ai secolului al XIX-lea, este numit în chip disprețuitor agreabilul Nerval, în legătură cu o traducere din Goethe. Lui Sainte-Beuve pare a-i scăpa faptul că Nerval a scris și opere originale. Cît despre Stendhal ca romancier, despre Stendhal ca autor al *Mănăstirii din Parma*, el stîrnește «călăuzei» noastre un surîs [...] Pe scurt, m-aș apuca, dacă nu aș avea de făcut lucruri mai puțin importante, să «zugrăvesc», cum ar fi spus domnul Cuvillier-Fleury, după Sainte-Beuve, un «tablou al literaturii franceze din secolul al XIX-lea» la o anumită scară, în care nu ar figura nici un nume mare și în care ar fi socotiți

drept mari scriitori oameni despre care toată lumea a uitat că au scris cîndva [...] Dar eroarea este mai gravă în cazul lui Sainte-Beuve, deoarece el repetă întruna că e ușor să-i judeci corect pe Virgiliu sau pe La Bruyère, autori de multă vreme recunoscuți și clasificați, dar că lucrul greu, prin care se definește funcția proprie criticului, cea pentru care își merită cu adevărat numele de critic, este acela de a-i situa la adevăratul lor loc pe autorii contemporani. El însuși, trebuie să recunoaștem, nu a izbutit să facă asta nici măcar o singură dată, și este un argument ce ne ajunge pentru a-i refuza titlul de călăuză."

Totuși, acest *nici măcar o singură dată* mi se pare prea mult. O călăuză care greșește toate drumurile? Cine naiba îl mai ia, atunci, în serios? Cum de s-a înșelat o epocă întreagă în privința acestei călăuze? De ce era Baudelaire atît de fericit că Sainte-Beuve i-a adresat cîteva rînduri amabile? De ce scriitorii importanți îi căutau prietenia, de ce Hugo însuși, geniul barbar, punea preț pe articolele păgubosului critic? Iată ce întrebări îți vin în minte citind însemnările atît de categorice ale lui Proust. El nu acordă nici cel mai mic merit lui Sainte-Beuve. Admiră, în schimb, pe Jacques Boulanger — „de departe cel mai bun critic, și mult mai mult decît critic, al generației sale"... Pe Jacques Boulanger și pe alții, ceva mai puțin cunoscuți, totuși, în acest sfîrșit de secol decît Sainte-Beuve, criticul care a dat mereu **greș!**

Tot în 1920, în altă Prefață[14], **Proust** se întoarce la *caracterul* omului Sainte-Beuve. Criticul fusese desființat. Vine rîndul *omului*. Vine — este

[14] La o carte de Paul Morand : *Eseuri*, 264, ed. cit.

un fel de a spune. Venise și în alte situații, știm bine, Proust era de mult edificat și în privința caracterului. El scrie și publică acum (1920) ceea ce gîndea încă din 1905. Un gînd ce n-a încetat să crească și să provoace o adevărată literatură a contestației, cu efect în planul imaginarului. Sainte-Beuve este, în calea spiritului proustian, un obstacol etern. Cînd îi urmărești indignata, sarcastica sau disprețuitoarea lui demonstrație, îți vine să crezi că obstacolul nu-i atît de dificil. Nici o ezitare, nici o grijă serioasă. Apoi vezi că obstacolul depășit cu atîta ușurință reapare. O reluare care trezește bănuiala. Pretextul este acum (în *Prefața* citată) Baudelaire, tot Baudelaire și tot nefericita scrisoare de recomandare către Academie, tot *băiatul gentil* care *cîștigă cînd este văzut*...

Cunoaștem datele. Față de tonul însemnărilor din 1908—1910, tonul de acum este mai tăios. Este nimicit *omul* (stupiditatea, prefăcătoria, lașitatea lui), este luat în răspăr și limbajul (stilul) lui critic : „acest făcător de fraze". Pe scurt : este negat totul, fără nuanțe. Sainte-Beuve este pentru Proust simbolul unei grandioase imposturi morale și intelectuale.

Numele lui Sainte-Beuve mai apare de cîteva ori în eseistica lui Proust, în legătură tot cu Baudelaire, într-o scrisoare, de pildă, din 1921 adresată lui Jacques Rivière [15]. Reproșul cunoscut, Proust nu-l dezvoltă. Se mulțumește să citeze, într-o notă de subsol, pe domnul Fernand Vandérem care, într-o remarcabilă broșură, ar fi stabilit cu o autoritate de necontestat „înspăimîntătorul adevăr" cu privire la felul în care a procedat

[15] Reprodusă în *Eseuri*, 277 și urm., ed. cit.

Sainte-Beuve. Nu se mulțumește, totuși, cu ceea ce stabilise cu atîta autoritate și într-un mod atît de remarcabil domnul Vandérem. Proust revine, într-un post-scriptum, la domnul Halévy, admiratorul lui Sainte-Beuve și, bineînțeles, la Sainte-Beuve însuși care, într-un pasaj, ar fi spus nu știm ce. Dar acest pasaj, zice scurt Proust, tăind orice posibilitate de discuție, acest pasaj „nu e întru nimic vrednic de a fi remarcat". Nici acesta (referitor la Baudelaire), nici altul despre versurile lui Virgiliu : „nu este cazul să ne extaziem în legătură cu versurile atît de corecte ale lui Virgiliu pe care le citează Sainte-Beuve" [16].

Un lucru nu se înțelege aici. Lui Proust nu-i plac versurile corecte ale lui Virgiliu sau nu-i plac doar versurile pe care le citează Sainte-Beuve ?! Cunoscînd alte exemple, înclin să cred că a doua ipoteză este dreaptă. Ea desăvîrșește tabloul: Sainte-Beuve nu-i numai un critic fără autoritate față de literatura contemporană, este și un critic pe care nu trebuie să-l luăm în seamă nici atunci cînd vorbește despre scriitorii vechi. Nici o șansă, deci, pentru Sainte-Beuve. Un rateu total, un fals enorm, o perseverentă, meschină impostură pe care geniul proustian n-o iartă.

Cercetătorii lui Proust mai semnalează un număr de note disparate, existente într-un carnet de tinerețe. Bernard de Fallois le reproduce în *Prefața* la volumul *Contre Sainte-Beuve* (1954). Propozițiile lui Proust, scurte și incomplete, lasă să se înțeleagă faptul că scriitorul intenționa să extindă studiul despre Sainte-Beuve asupra stilului și să completeze portretul moral cu date noi. Sînt puține observații inedite față de ceea ce știm. Ele

[16] *Eseuri*, 299.

întăresc ideea că Proust are o oroare de anchetele mondene ale criticului și, în genere, Proust detestă pe cei ce nu respectă secretul artei. „Poezia — notează el într-un loc — este ceva secret. Sainte-Beuve n-a înțeles acest lucru", și, după alte însemnări juxtapuse : „rău scriitor din cauza aceasta". Mai departe : „Sainte-Beuve sensibil la epocă [...] vede totul istoric" [...], „neîntrerupta vorbărie a lui Sainte-Beuve", „eroarea care provine din faptul că nu înțelege originalitatea geniului și nulitatea conversației..." Vine și o contestație mai serioasă : erudit, om al nuanțelor Sainte-Beuve ar fi insensibil la *irațional.*

Scăderile morale sînt mai tăios formulate decît în articole : „meschinărie și micime [...], obscur cînd laudă [...], franc cînd blamează", „mereu justificări, lașități după moarte" (moartea autorului discutat), „nesinceritatea acestei plăceri", „mediocritatea eului îl împiedică să se plaseze în starea în care se afla scriitorul ; ea îl împiedică, de asemenea, să înțeleagă", „această înțelepciune este opusă divinației literare"...

Nu sînt ignorate erorile de judecată, cam aceleași pe care le cunoaștem : Flaubert între Barrière și Dumas-fils, Balzac amestecat cu Eugène Sue și Soulié, Baudelaire cu Monselet, Nerval văzut ca un comis-voiajor între Paris și München, Vernet socotit minunat în timp ce Flaubert, Stendhal... Apoi tendința de a vedea nu individualități, ci grupuri literare, rase ; „cîte rase la Sainte-Beuve", zice enervat, sarcastic Proust. Și, după ce notează erori (ticuri) ale limbajului critic (ticurile stilului „artist", falsa eleganță, falsa finețe, desfășurarea pedantă a adjectivelor în frază), Proust încheie printr-o definiție memorabilă : „un Chateaubriand épicier".

Este totuși, ceva demn de stimă în opera acestui ambițios băcan, rămîne ceva din vasta lui literatură ? La sfîrșitul studiului *Metoda lui Sainte-Beuve,* Proust pare a accepta pe poetul Sainte-Beuve. Însă recunoașterea stă pe muchie de cuțit. „Mă întreb, pe moment, zice romancierul, dacă versurile nu constituie partea mai bună a operei sale." O laudă nedecisă, o acceptare care conține o interogație : *mă întreb dacă*... O acceptare care, pe măsură ce demonstrația se desfășoară, pierde una cîte una din justificările ei. De ce plac, dar, versurile lui Sainte-Beuve ? Pentru că Sainte-Beuve este mai sincer decît oriunde aici: „încetînd să vorbească în proză încetează să mintă". Poetul Sainte-Beuve nu mai folosește o limbă de împrumut, utilizează limbajul sinceritații, are un contact direct cu lucrurile, miile de adrese și de referințe, jocul spiritului încetează. Proust, ca să elogieze această latură a operei, folosește o comparație feroce : „Ca un student, obligat să-și traducă gîndurile în latină [...]" Sainte-Beuve se află pentru prima oară în prezența realității... S-ar zice că, despovărat de facilitățile lui de expresie, poetul a atins, în fine, ținta. Dar de unde ! Proust este și mai crud în comparația ce urmează : „Ca un om care, obișnuit cu alcoolul, trece la un regim de lapte, el (Sainte-Beuve, bine-înțeles !) pierde, odată cu vigoarea lui facilă, toată forța lui." Un elogiu plin de milă („nu-i nimic mai emoționant decît această sărăcie de mijloace la marele și prestigiosul critic, as în toate elegantele, finețurile, mîngîierile stilului").

Încă două-trei elogii de acest fel și ajungi repede în iad. Proust este, în continuare, generos. Cum scrie, în fapt, Sainte-Beuve poemele lui ? Cum să scrie ? : încercînd să imite ceea ce a ad-

mirat în Theocrit, Cooper, Racine ! Din el, din ceea ce este „inconștient, profund, personal" (din *eul profund*, cu alte cuvinte), n-apare nimic altceva decît „stîngăcia lui". Puțin dar sincer, personal, profund ! „Ce peu de chose charmant et sincère" este tot ceea ce merită să fie reținut de la ilustrul poligraf. Efortul lui de a exprima puritatea iubirii, tristețea sfîrșitului după-amiezelor, emoția lecturii, poezia lui, pe scurt, ar pune în lumină, după Proust, o realitate și mai atroce : caducitatea operei critice : „lipsa de semnificație a unei întregi opere minunate, imense...". Așadar : *Convorbirile de luni* constituie aparența personalității lui Sainte-Beuve, imensa impostură. „Ce peu de vers" — reprezintă realitatea, adevărul, profunzimea lui. Și o ultimă lovitură : „Les vers d'un critique, c'est le poids à la balance de l'éternité de toute son oeuvre."

Interogația inițială promitea ceva pentru Sainte-Beuve. Propoziția finală îi ia totul. Căci dacă dintr-o vastă *operă minunată* nu rămîne, în judecata eternității, decît „ce peu de chose charmant" este trist, foarte trist. Laudele aduse de Proust sînt mai dure decît contestațiile cele mai înrăite, pentru că ascund un imens și — îmi îngădui să zic — nemeritat dispreț. Strategie, dealtfel, răspîndită. Laudă poemele sau narațiunile criticului pentru a-i ridiculiza opera critică. Strategia este folosită, uneori, chiar de către critici împotriva criticilor. Învăluirea lui Proust vizează ceva mai mult decît șicanarea, minimalizarea unui critic cunoscut. Este cazul să ne întrebăm ce poate să însemne, la un creator atît de profund ca Proust, acest neîmblînzit resentiment împotriva lui Sainte-Beuve. Ce demoni vrea să exorcizeze el prin acest lung exercițiu polemic ?

*

5. Obiectul nemulțumirii lui Proust este, întîi, metoda critică a lui Sainte-Beuve. Opoziția față de *biografism* este sinceră și, negreșit, dreaptă. *Opera* nu poate fi explicată de *viața* scriitorului, anchetele asupra *caracterului* nu justifică *talentul*, virtuțile și scăderile omului nu trec, automat, în operă și nici nu pot lămuri virtuțile sau scăderile ei. Proust dă o lovitură puternică criticii biografice, fără a fi primul care încearcă să despartă *opera* de starea civilă a autorului. Nici primul, nici ultimul. Meritul lui este de a fi atras atenția că originea operei este în altă parte decît în circumstanțele exterioare, că rădăcinile ei trebuie căutate în *eul profund* al creatorului, iar *eul profund* se manifestă în *operă*. Opera trebuie, deci, să primeze în judecata critică, opera are autonomie, autorul care a scris-o este *altul* decît cel care se mișcă prin saloanele epocii. Sînt propoziții teoretice pe care estetica veacului nostru le-a acceptat și le-a adîncit. Se prăbușește, astfel, prestigiul unei metode de tip biografic sau de tip pozitivist care ignoră esența însăși a actului creator : profunda lui libertate, caracterul misterios, specific, complexitatea lui...

În critica adusă de Proust metodei lui Sainte-Beuve este însă, s-a văzut, mai mult decît atît : este o înverșunare care ne pune pe gînduri. Pare limpede, de la un anumit punct al demonstrației, că în spatele esteticii profunde a lui Proust se află și altceva ce scapă analizei imediate. Scapă, poate, lui Proust însuși : o inaderență care angajează *eul profund*, spre a folosi formula scriitorului. Nu mi se pare doar o simplă detașare de un mod de a gîndi arta și relațiile ei cu existența,

nu este, vreau să zic, numai atît : este un întreg mod de a acționa, de a fi, de a vedea, de a exprima care este pus în discuție. Sainte-Beuve devine, în estetica lui Proust, simbolul unui *rău* capital și răul vine mai de departe decît din superficialitățile unei metode.

Dacă sîntem atenți la argumentele lui Proust vedem că ele se învîrt în jurul noțiunilor de *intimitate, discreție, secret al creatorului, inconștient, eu profund* etc... Ceva amenință acest strat al operei (și, implicit, al ființei creatorului) și acest ceva este criticul biograf, omul prin excelență indiscret. El vrea să pătrundă caracterul omului care scrie pentru a ajunge mai ușor la operă. Este o pistă falsă, dovedește Proust și este cazul, încă o dată, să-l credem : un demers care duce la o forță din afara operei *(eul superficial, eul social, eul* cu stare civilă precisă). Dar nu-i numai atît : este și o ofensivă a indiscreției, o strategie a violenței, un efort de a pătrunde într-o intimitate ce trebuie păzită de privirile pîngăritoare... Sainte-Beuve reprezintă, în imaginarul proustian, acest agresor : o superficialitate care, prin acumulare, repetiție, devine amenințătoare. Criticul capătă, în reluările succesive ale lui Proust, atributele monstrului tradițional. Un monstru construit din lașități, micimi, vanități, ipocrizii teribile. Un critic care nu înțelege nimic dar *insistă*, un spirit lipsit de gust, dar care *persevează*, un om fără curaj dar care nu scapă prilejul de *a fi de față*, de a *se amesteca* în toate, în dorința de *a-și spune cuvîntul*, a *recomanda* și a *respinge*, a *lăuda* și a *calomnia*, a *minimaliza* prin laude strepezite și a înălța, promova prin fraze unsuroase.

De la agresivitatea metodei se ajunge ușor în fragmentele lui Proust, s-a văzut, la agresiunile omului care o folosește : proverbiala lui indiscreție, agitația lui în viața literară, curiozitatea, imposibila lui curiozitate față de amănuntele biografice... Ce să însemne toate acestea dacă nu un *vast demers* pentru a forța intimitatea, secretul unei personalități ? *Complexul Sainte-Beuve* — căci este, repet, un complex pe care intoleranța lui Proust îl sugerează — se bîzuie, curios (curios dar nu inexplicabil), pe o dublă mișcare de apărare a spiritului : a) Proust respinge o metodă care nu trece de zonele superficiale, o metodă care n-ajunge acolo unde trebuie (la *operă* și, prin ea, la *eul profund),* un demers, în fine, care tinde spre o inconsistentă *biografie* a omului care trăiește, nu a omului care scrie. Dar dacă demersul ar fi mai profund și ar ajunge la *eul* care stă ascuns în operă, la omul care scrie ? Aici intervine a doua reacție (implicită) a lui Proust. b) Metoda biografică, superficială, indiscretă, bavardă cum este, reprezintă, totuși, o amenințare. Ea dă roată unui spațiu intim, spațiu securizant care, în fapt, nu trebuie în nici un chip violat. *Eul profund* nu trebuie, la urma urmei, pătruns, monstrul biografic care se agită la porțile lui constituie o permanentă primejdie. Superficialitatea lui Sainte-Beuve nu-i deloc comodă, ipocrizia lui vastă, lipsa lui enormă de gust, trufia de *călăuză* a gustului public, pretenția lui de judecător infailibil prezintă semnele unei neliniștitoare ofensive.

Cînd spun aceasta mă bazez pe demonstrația generală a lui Proust (sau, mai exact, pe subtextul ei), dar am în vedere, în chip special, o scenă din carte în care putem citi mai mult decît se spune. Este chiar momentul în care naratorul anunță ho-

tărîrea de a scrie un articol despre Sainte-Beuve. Scenă scrisă, parcă, anume pentru a fi psihanalizată. Ea face parte din fragmentul *Conversation avec Maman*. O confesiune, mai întîi, de o tandreţe filială pe care, nu mă îndoiesc, psihanaliştii o pot specula, dacă n-au făcut-o încă. Confesiunea vine în succesiunea unei alte notaţii, cu valoare simbolică : „Pentru a scăpa de amintirea acestei *clipe de bronz* (s.n.) nu voi mai avea, ca acum, pe Mama lîngă mine", notaţie care, la rîndul ei, vine după descrierea unei supărări, la Veneţia, între mamă şi fiu. Totul se petrece în planul amintirii. Ca să scape, deci, de amintirea unei clipe de bronz, naratorul cheamă amintirea ocrotitoare a Mamei (zeul tutelar, scris mereu cu majusculă), într-un cadru de intimitate : „Amintirea de netolerat a supărării pe care o provocasem Mamei m-a neliniştit profund şi numai prezenţa şi sărutarea ei mă puteau vindeca... Am simţit că este imposibil să plec la Veneţia sau în altă parte, fără s-o am pe Mama lîngă mine. Nu mai sînt o fiinţă fericită care caută : nu mai sînt decît o fiinţă tandră torturată de angoasă. Mă uit la Mama, o îmbrăţişez.

— La ce se gîndeşte prostuţul meu, la ce năzbîtie ?

— *Aş fi atît de fericit dacă n-aş mai vedea pe nimeni.* (s.n.).

— Nu vorbi aşa, Puiul meu [...], aş vrea să ai prieteni care să vină adesea la tine şi să staţi de vorbă fără să te obosească.

— Mama mea îmi ajunge.

— Mamei tale îi place, dimpotrivă, să creadă că tu vezi şi altă lume care-ţi poate povesti lucruri pe care ea nu le ştie şi pe care, după aceea, tu i le-ai reproduce [...]. Nu e bine să trăieşti singur [...]".

Amintirea se deplasează în alt timp și ea reînvie o altă scenă de intimitate : bolnav, copilul este consultat de un medic în prezența aceleiași Mame care-i ascultă din politețe sfaturile („îl ascultase cu ipocrizie") și nu le respectă („dar tu n-aveai nici o încredere în doctor"). Memoria revine apoi, la un timp mai apropiat de timpul cînd este scrisă narațiunea, și dialogul dintre Mamă și Fiu, întrerupt de amintirea mai veche, este reluat. Mama, care trebuie să iasă din casă, își conduce fiul în camera de culcare :

„Măicuță, s-a făcut tîrziu ; nu-i nevoie să-ți mai spun să nu se facă zgomot...

— Nu, prostănacule. De ce nu-mi spui, de asemenea, *să nu las să intre nimeni* (s.n.), să nu cînte la pian [...] ?

— Fleci ?

— Da.

— *Nu uita să lași vorbă să nu intre nimeni* (s.n.).

— Nu, am anunțat-o deja pe Félicie *să stea de pază* (s.n.) aici.

— Ai face bine, poate, să-i lași vorbă lui Robert că m-am culcat, *de teamă să nu intre direct la mine* (s.n.).

— *Să intre direct la tine ?* (s.n.).

„«Peut-il donc ignorer quelle sévère loi
Aux timides mortels cache ici notre roi.
Que la mort est le prix de tout audacieux
Qui sans être appelé se présente à ses yeux ?»"

Versurile sînt din Racine *(Esther)* și spun enorm de multe lucruri despre propria *severă lege* pe care Marcel vrea s-o păzească. Dar să mergem mai departe :

„Mama mă părăsește, iar eu mă gîndesc din nou la articolul meu și *deodată îmi vine ideea unui*

viitor articol (s.n.) : «Contre Sainte-Beuve». În ultimul timp l-am recitit, am luat, contrar obiceiului meu, o mulțime de notițe pe care le am aici, într-un sertar, și *am lucruri importante de spus despre el* (s.n.). Încep să construiesc articolul în capul meu. În fiecare clipă îmi vin idei noi. N-a trecut o jumătate de oră și articolul este, în întregime, construit în capul meu.

Aș vrea să-i cer Mamei părerea. Chem, nici un zgomot nu răspunde. Chem încă o dată, aud pași furișați, o ezitare la ușa mea, care scîrțîie.

— Mamă

. . . . . .

— «C'est vous Esther qui sans être attendue
Sans mon ordre on porte ici ses pas
Quel mortel insolent vient chercher le trépas» [...].

— Ascultă, voiam să-ți cer părerea [...].

— Stai să găsesc un fotoliu, *e cam întuneric la tine. Pot s-o anunț pe Felicie să aducă lampa* ? (s.n.).

— Nu, nu, n-o să mai pot s-adorm [...].

«Défendez, chère Alcmène, aux flambeaux d'approcher».

— Bine, iată. Iată despre ce este vorba. Aș vrea să supun judecății tale ideea unui articol pe care

vreau să-l scriu [...]. Subiectul ar fi : împotriva metodei lui Sainte-Beuve.

— Cum, credeam că-i atît de bună ! În articolul lui Bourget, pe care mi l-ai dat să-l citesc, se spunea că-i o metodă atît de minunată încît nu s-a găsit nimeni, în secolul al XIX-lea, care s-o aplice.

— Vai, da, el spunea acest lucru, dar e stupid. Știi în ce constă această metodă ?

— Fă ca și cum n-aș ști."

Am citat aceste lungi fragmente dintr-un text cu mai multe straturi de amintiri (tehnica palimpsestului, zice Genette) pentru că sugestiile de la suprafața și din subsolul textului întăresc ideea deja formulată : Proust vede în Sainte-Beuve mai mult decît creatorul unei metode critice. Ceva mai profund se leagă în imaginarul lui de figura acestui om de litere pe care marchiza de Villeparisis îl opune lui Balzac *(în Le Balzac de M. de Guermantes)*. „un bărbat încîntător, fin, agreabil în societate, stătea la locul lui și-l vedeai numai cînd voiai. Era altceva decît Balzac. Și pe urmă Sainte-Beuve fusese la Champlâtreux, el cel puțin ar fi putut povesti lucruri din lumea bună. Dar n-o făcea pentru că era om de lume" [17].

Să recapitulăm momentele dialogului dintre Mamă și fiu : o confesiune de atașament total, perpetuu față de mamă, precedată de dorința de a scăpa de amintirea unei *clipe de bronz* ; o scenă de mare tandrețe și hotărîrea de a nu vedea pe nimeni ; protestul Mamei care vrea ca fiul să primească prietenii care-i pot povesti întîmplări pe care ea nu le cunoaște ; amintirea, apoi, a doctorului care venise să consulte copilul bolnav, însă

[17] *Contre Sainte-Beuve*, 286.

mama n-are încredere în sfaturile acestui intrus ; rugămintea repetată a naratorului ca „să nu uite să lase vorbă să nu intre nimeni", nici chiar Robert, fratele, care, neavertizat, ar putea intra direct în camera în care Marcel doarme („de teamă să nu intre direct la mine") ; Mama este surprinsă : „să nu intre direct la tine ?", după care tot ea recită o strofă din Racine unde este vorba de o *lege severă* care apără regele de privirile indiscrete ale muritorilor și, tot în Racine este sugestia că moartea e pedeapsa celui care îndrăznește să intre fără a fi chemat ; deodată, naratorului (Marcel) îi vine ideea de a scrie un articol împotriva lui Sainte-Beuve și, într-o jumătate de oră, îl și construiește în cap ; vrea să supună Mamei hotărîrea sa și, chemată din nou, Mama mai recită un vers, de data aceasta din *Amfitrionul* lui Molière, cu valoare, iarăși, premonitorie : „nu îngădui, Alcmène, ca făcliile să se apropie" ; surprinsă, pentru că aflase alte lucruri (pozitive) despre Sainte-Beuve, Mama acceptă cu un soi de promițătoare complicitate ideea fiului : — „Fă ca și cum n-aș ști".

Acestea sînt elementele, și din ele putem trage mai multe concluzii. Să lăsăm deoparte implicația lor psihanalitică. S-ar putea specula ușor în această direcție : fiul care nu vrea să călătorească decît cu Mama și nu vrea să primească pe nimeni altcineva în intimitatea camerei lui de bolnav decît pe aceeași tandră, ocrotitoare mamă. Sînt toate semnele că Marcel trece printr-o *criză paricidă* și, deodată, în această stare, ține numele lui Sainte-Beuve pe care vrea să-l ucidă într-un articol. Sainte-Beuve poate fi substitutul *Tatălui*... Nu-i, oare, el cel care dă legi în literatură, selectează, respinge, recomandă la Academie, pătrunde în intimitatea vieții oamenilor, îi anchetează, le face

portretul ?... Trebuie să recunosc că astfel de speculații nu sînt gratuite. O fantasmă bîntuie viața interioară a tînărului Proust și fantasma ia chipul de un grotesc întunecat al omului de litere Sainte-Beuve. Nu știu dacă, în subconștient, este vorba de un paricid, dar textele pe care le-am citat îmi spun că Sainte-Beuve este, în imaginarul lui Proust, omul pe care el nu vrea să-l primească, omul indezirabil de care Mama și Félicie trebuie să-l păzească.

Contextul în care apare ideea de a scrie *Împotriva lui Sainte-Beuve* este cît se poate de sugestiv în această direcție : o intimitate maximă bazată pe tandrețea profundă dintre mamă și fiu ; repetatul, apoi, apel de a nu lăsa pe nimeni să pătrundă în spațiul acestei intimități. „Aș fi atît de fericit dacă n-aș mai vedea pe nimeni", mărturisește Marcel. *Teama* că Robert, fratele, ar putea *intra direct în cameră*. Apoi versurile din Racine și Molière despre legea severă ce ascunde secretul existenței regelui... Sainte-Beuve se poate ușor identifica, în această aglomerare de detalii, cu acel *muritor insolent* care încalcă ordinul regal sau cu cel care aduce torțele pentru a vedea ceea ce nu trebuie nimeni să vadă. E agresorul care vrea să pătrundă într-un spațiu de intimitate fericită, vizitatorul inoportun, insistent, șiret care nesocotește un pact de liniște și solitudine.

În dialogul citat înainte există, apoi, o replică ce ne dă și mai mult de gîndit : aceea în care Mama observă că „il ne fait pas très claire chez toi"... și cere îngăduința s-o cheme pe Félicie, servitoarea, *să aducă lampa*. Marcel se opune, căutînd un motiv banal : *n-aș putea să mai adorm*... Am putea interpreta altfel dorința lui Marcel de a păstra obscuritatea camerei, refuzul de a accepta lampa

adusă de Félicie... Lumina ar distruge o intimitate pe care solitarul fiu nu vrea s-o risipească. *Lampa* Féliciei este, în același timp, instrumentul unui *dinafară* pe care naratorul nu-l acceptă. Un instrument al indiscreției.

Ceea ce va spune, pe șleau, în *Metoda lui Sainte-Beuve, Sainte-Beuve și Baudelaire,* Proust sugerează, acum, pe ocolite într-o scenă epică de mare finețe, o scenă care trădează, repet, un gînd ascuns și o dorință obscură de interdicție. Biografia beuviană încalcă pactul care apără secretul vieții creatorului, nesocotește *legea severă,* intră în casă și spionează pe marele solitar din camera de culcare, păzit de o Félicie fidelă și supravegheat de o Mamă încîntătoare...

Mai sînt cîteva detalii în această scenă anticipatoare pe care aș vrea să le relev. Faptul, mai întîi, că ideea de a scrie împotriva lui Sainte-Beuve îi vine lui Marcel după apariția primului său articol publicat în *Le Figaro.* Apariția acestui prim articol este povestită pe larg într-un capitol anterior al cărții. Curios, sînt cîteva amănunte aici (starea de așteptare, surpriza, bucuria de a-și vedea semnătura, ezitarea de a citi articolul, curiozitatea de a afla părerea mamei...) care anticipează o altă descriere : aceea a foiletonistului Sainte-Beuve care așteaptă, luni dimineața, apariția ziarului la care scrie... Coincidențe care nu sînt, poate, întîmplătoare. Îndată ce devine, așadar, *autor,* lui Marcel îi apare automat ideea de a scrie un alt articol în care vrea să lichideze metoda lui Sainte-Beuve, cel care... Văd aici o metaforă a agresiunii față de spațiul de securitate al creatorului. Un spațiu secret pe care o prea mare lumină l-ar periclita. Nu ne trebuie prea mult să legăm culpabila lampă a Féliciei de cealaltă lampă,

figurată, a criticului biograf care nu respectă solitudinea *eului profund*. Solitudinea și discreția.

Biografismul este, pe scurt, un instrument de constrîngere (constrîngerea unei intimități), iar Sainte-Beuve reprezintă imaginea acestei condamnabile indiscreții împotriva discreției esențiale a creatorului.

Scriind toate acestea, am fost curios să văd ce spun psihanaliștii. Din studiile cercetate de mine, n-am observat ca scena narată mai sus să fi fost reținută în vreo analiză. *Contre Sainte-Beuve* a atras, evident, atenția, și, în unele afirmații a fost decelată „o oarecare rea-credință mai specială", cum zice unul dintre psihobiografii lui Proust, Dominique Fernandez. În opoziția față de Sainte-Beuve, analistul descoperă un impuls de ordin intim, un transfer ce poate fi, la rigoare, determinat : „din cauza vehemenței lor, se poate ghici că proclamarea orgolioasă a autonomiei creatorului constituie mult mai puțin un credo estetic, un manifest literar cît un subterfugiu destinat să deturneze un adevăr inavuabil din fața bănuielilor unui inchizitor prea curios" [18]. Mai mult psihobiograful nu spune.

Oricum am judeca lucrurile, din orice perspectivă metodologică, un fapt este sigur : aversiunea lui Proust contra metodei lui Sainte-Beuve nu-i inocentă. Față de privirea agresivă a biografului el răspunde printr-o intoleranță care se manifestă, cum sper că am dovedit, la mai multe nivele ale imaginarului său. Este reversul nebănuit al criticii lui Proust.

[18] *L'arbre jusqu'aux racines*, 304.

*

6. Dacă răsfoim celelalte eseuri, vedem că referințele la *temperamentul, viața,* circumstanțele istoriei sînt destul de frecvente. Într-o *Dizertație* despre Corneille (rămasă în manuscris) [19], Proust introduce noțiunea de temperament ca factor diferențiator în poezie : „Creațiile poeziei și ale literaturii nu sînt opere de gîndire pură, ele exprimă și temperamentul diferit al fiecărui poet, ceea ce le face să fie distincte"... Temperamentul poetului care poate distinge o creație de alta ! Dar despre *temperament* vorbește și Sainte-Beuve : la acest element din sfera biografiei interioare vrea, de fapt, să ajungă criticul indiscret ! În alte însemnări *(Creația poetică),* din jurul anului 1900, probabil [20], romancierul face o mică teorie nu a *imitației* realului, ci a *prelungirii* realului în opera literară, pentru a sublinia calitatea esențială a poetului : aceea de a vedea ceea ce alții nu văd. Estetică simplă, acceptată de toată lumea. O citățm pentru că noțiunea de *viață* a poetului (și *existența* în genere) sînt elemente care nu pledează în favoarea disocierii dintre *euri.* Dimpotrivă : „Viața poetului își are micile ei întîmplări, ca și cea a celorlalți oameni. El se duce la țară, călătorește. Dar numele orașului unde și-a petrecut o vară, scris dimpreună cu data în josul ultimei pagini a unei opere, ne arată că viața pe care o împărtășește cu ceilalți oameni lui îi slujește pentru cu totul altceva, și uneori dacă acest nume de oraș, notînd la sfîrșitul volumului momentul și locul cînd cartea a fost scrisă, este tocmai cel al orașului unde se petrece acțiunea romanului, simțim tot romanul ca

[19] *Eseuri,* ed. cit., 59.
[20] Op. cit., 111.

un fel de prelungire imensă ce se adaptează realității, și înțelegem că realitatea a fost pentru poet cu totul altceva decît pentru ceilalți, ceva ce cuprinde lucrul prețios pe care-l căuta și pe care nu-i ușor să-l scoți la lumină."

Proust nu se dă în lături să întocmească scurte biografii atunci cînd artistul merită. Aceea, de pildă, a lui John Ruskin din 1900, publicată în *La cronique des arts et de la curiosité*. Are vreo importanță, mă întreb, faptul că „îndrumătorul de conștiință" Ruskin era fiul unui negustor de vinuri și al unei farmaciste ? Sau că tatăl său călătorea într-o trăsură închiriată și se oprea, din loc în loc, să admire cu întreaga familie priveliștile naturii sau monumentele de artă ? Din punctul de vedere al *eului profund* nici una, absolut nici una. Reconstituirea acestor amănunte irelevante ar intra în competența *criticii biografice*, păstorită de superficialul Sainte-Beuve. Cel care adună aceste fapte într-o pagină biografică este însă Marcel Proust. El pare foarte convins că anii copilăriei au lăsat urme adînci în cărțile lui Ruskin. O spune, fără echivoc : „După cum se întîmplă adeseori, și-a descris pe îndelete primii ani de viață în ultimele sale cărți. Acei ani păstraseră în amintirea lui un farmec de neșters, ce este exprimat pentru totdeauna în cartea intitulată *Praeterita*, un fel de autobiografie..." [21].

Dacă este așa (și avem motive să credem că este, Proust însuși procedează astfel în marele său roman), de ce ar fi atunci stupid ca un critic să vrea să determine, prin documente sau alte surse, ce s-a petrecut în acei ani ai copilăriei, plini de farmec ? De ce ?...

[21] *Eseuri*, 124.

Apoi *anecdotele* în critica literară. Sainte-Beuve care nu mai pridideşte să introducă în textul lui agreabil şi superficial întîmplări amuzante din viaţa scriitorilor! Se ştie ce părere proastă are Proust despre această imixtiune. Dar iată-l pe acelaşi Proust povestind cu plăcere o anecdotă din viaţa lui Dante Gabriel Rossetti[22]. Reproduce el însuşi cuvintele pe care le-a auzit de la o doamnă fină care i-ar fi spus că altă doamnă, doamna Michelet (pe atunci domnişoara Mialaret), „a simţit probabil cea mai mare bucurie din viaţa ei în ziua cînd, în lecţia cea mai frumoasă pe care Michelet a ţinut-o la Collège de France, a recunoscut, aplicată diferitelor naţiuni ale Europei, dar rămasă intactă ca formă, fraza prin care ea îşi începuse prima scrisoare de dragoste pe care i-o scrisese". Va să zică: Proust a auzit de la cineva (o doamnă) ce a simţit o altă doamnă care a recunoscut într-o lecţie academică o frază dintr-o scrisoare de dragoste... Iată cel mai bun stil Sainte-Beuve în discursul critic proustian!

Imi pare că disting, în alt eseu, o notă, iarăşi, bizară în raport cu severa disociere dintre cele două *euri*. Vorbind despre cărţile domnului de Montesquiou, pe care Proust îl cunoaşte bine întrucît îi este bun prieten, Proust, zic, subliniază *valoarea* [lor] *omenească*: „o mare garanţie că vor dăinui, garanţie ce le vine din faptul de a fi fost cu adevărat trăite, înflăcărate de o iubire ce le-a dat viaţă şi neostenit profesate"...[23]. Ce ne interesează pe noi că operele domnului Montesquiou *au fost trăite cu adevărat*? Nu cădem în patima mă-

[22] Art. *Dante Gabriel Rossetti şi Elisabeth Siddal*, vezi *Eseuri*, 159—160.

[23] *Un profesor de frumuseţe*, publicat în 1905. Vezi *Eseuri*, 187.

runt biografică, scormonitoare a neseriosului Sainte-Beuve? Cădem, evident, cade și Proust, adversarul biografismului în critică, neîmblînzitul detractor al *Convorbirilor de luni!*

Sînt și alte observații în eseistica lui Proust care ar putea fi speculate în sensul beuvismului său involuntar. N-am să le dau, aici, pe toate. Nu intenționez — cititorul a înțeles, sper, acest lucru — să contest valoarea acestor fine disocieri intelectuale: vreau să dovedesc că eliminarea *vieții* din textul literar nu-i nici chiar pentru Proust un act atît de ușor de realizat: *viața* (biografia, anecdota, împrejurările) intră în discuție adesea cînd este vorba de lumea creației. Chiar și într-un discurs împotriva biografiei. Mă mulțumesc să mai fac o singură referință (un pasaj din eseul *Note despre lumea misterioasă a lui Gustave Moreau*): „Dar împrejurările oare nu înseamnă nimic? Există momente cînd s-ar părea că nu. Totuși, Rodenbach spune că Baudelaire a fost Baudelaire pentru că a călătorit în America. *Pentru mine împrejurările înseamnă ceva* (s.n.). Dar o împrejurare este o șansă de zece la sută, iar dispoziția mea o șansă de nouăzeci la sută. Acel tablou de Gustave Moreau văzut într-o zi cînd mă simțeam descumpănit, capabil să ascult vocile lăuntrice, a însemnat cît toată călătoria mea în Olanda, făcută la repezeală, cu inima atentă dar închisă..." Răspunsul e mai complicat decît altele. Împrejurările *înseamnă ceva*, spune Proust. Nu mult: *zece la sută!* Întrebarea este dacă acest *zece la sută* care vine din afara operei (și, negreșit, din afara *lectorului*) merită să fie cunoscut. Merită, din moment ce Proust însuși nu ezită să reproducă fapte scandaloase din viața lui Sainte-Beuve și să facă trimiteri, în portretele sale, la istoria atîtor *saloane* li-

terare : *Salonul contesei Aimery de la Rochefoucauld, Un salon istoric : Salonul Alteței Sale prințesa Mathilde, Curtea cu liliac și atelierul cu trandafiri — Salonul doamnei Madeleine Lemaise, Salonul prințesei Edmond de Polignac — Muzică de astăzi, ecouri de odinioară, O bunică* etc.

Ce sînt toate acestea dacă nu niște scene din viața literară ? Ce au ele de-a face, la urma urmelor, cu operele artistice importante ale epocii ? Întru cît „bunica iubitului nostru colaborator și prieten Robert de Flers", care tocmai a decedat, ne permite să intrăm în intimitatea literaturii, fie chiar aceea scrisă de iubitul prieten Robert de Flers ? Bunica, pe care Proust o văzuse „plîngînd ca o fetiță" ? ! Să fim mai îngăduitori decît Proust. Astfel de portrete nu explică viața operelor, desigur, dar au rostul lor într-o literatură. Le citim, oricum, cu plăcere fără să ne gîndim să tragem din ele o judecată despre operele care se plămădesc prin jocul altor forțe. Ele nu explică opera literară, dar pot da o idee despre atmosfera în care apare opera literară și despre publicul care o receptează.

*

„Car Je est un autre"

Rimbaud

7. Contradicțiile din eseistica lui Proust și, aș zice cu inima împăcată, injustițiile lui Proust nu înlătură din discuție chestiunea esențială pe care el o pune cu atîta ascuțime și clarviziune : disocierea *operei* de *omul* de lume, a *cărții* de *autorul*

ei. Nu este primul care o ridică, e cel dintîi însă care are revelația unei *prăpastii* între două elemente care, în mentalitatea critică a secolului al XIX-lea, se condiționează și se explică unul pe altul, într-un raport de cauză — efect. Prin disocierea lor, estetica romantismului, bazată pe ideea geniului, este contestată. Încă din 1871, în cunoscuta scrisoare către Paul Demeny, Rimbaud formulează o faimoasă propoziție : *Car Je est un autre.* Și tot aici : „On n'a jamais bien jugé le romantisme. Qui l'aurait jugé ? Les Critiques ! Les Romantiques ? qui prouvent si bien que la chanson et si peu souvent l'oeuvre, c-est-à-dire la pensée chantée et comprise du chanteur ? Car Je est un autre [...]. Si les vieux imbéciles n'avaient pas trouvé du Moi que la signification fausse nous n'aurions pas à balayer ces millions de squelettes qui, depuis un temps infini, ont accumulé les produits de leur intelligence borgnesse, en s'en clamant les auteurs !“ [24]

Sensul acestui *Eu* care este un *Altul* nu se înțelege bine dacă nu luăm în seamă întreaga demonstrație a lui Rimbaud. Scrisoarea, publicată postum, în 1912, se învîrte în jurul cîtorva noțiuni : *invenții ale necunoscutului, forme noi, dereglarea tuturor simțurilor,* din nou *necunoscutul* poeziei ! Rimbaud respinge aproape întreaga poezie anterioară în numele noilor generații „prises de visions“. Romantici de tipul Musset constituie ținta sacasmelor sale. Sînt poeți care au închis ochii în fața necunoscu-

[24] Rimbaud : *Oeuvres complètes*, texte établi et annoté par Rolland de Renéville et Jules Mouquet, Éditions Gallimard, 1963, 269—270. Rimbaud folosește prima oară această propoziție într-o scrisoare către Georges Izambard (13 mai 1871) : „Je est un autre. Tant pis pour le bois qui se trouve violon“... (ed. cit., 268).

tului, n-au știut să „inspecteze invizibilul și să asculte neauzitul"... Baudelaire este primul poet, admite Rimbaud, care a devenit *voyant*. Poate fi socotit, de aceea, „regele poeților", un *adevărat Dumnezeu*" ! O rezervă, totuși : a trăit prea mult în mediile literare, iar forma, atît de lăudată, este meschină, căci „invențiile necunoscutului reclamă forme noi"...

Altul din propoziția citată are, atunci, mai multe semnificații. Acest „eu" care vorbește în poezie este *altul* decît cel pe care îl putem cunoaște în viața curentă, dar *altul* se referă în mod sigur și la sensurile ascunse ale poeziei. La *necunoscutul, invizibilul* care trebuie să fie inspectat, la *neauzitul* ascultat de poetul *voyant*. Aș zice că accentul cade mai ales pe această semnificație. Rimbaud preconizează o poezie care să inventeze o limbă nouă, să îngroape (cum zice el în altă parte) arborele binelui și al răului, o poezie, în fine, care să nu mai situeze acțiunea, ci s-o anticipeze.

Car je est un autre ! Dar, încă o dată, cine este acest *altul* ? Esteticienii și poeții care meditează la această problemă după 1880 și cu precădere în veacul nostru înclină să elimine noțiunea de *autor* din discuție. Romanticii au *cultul creatorului*, poeții post-romantici încep să se inițieze într-un nou cult : *cultul operei*. De la Mallarmé pînă la teoreticienii grupului *Tel Quel* relația dintre autor și operă este examinată sub toate aspectele. Tendința este de a elimina din discuție personajul sicîitor numit *autor*. În prima fază (Rimbaud, Mallarmé, Proust, într-o oarecare măsură Valéry), au-

torului de pe copertă (omului de lume, cum zice Proust) îi este substituit un alt personaj, necunoscut, ființă a profunzimilor identificabil doar în / și prin *operă*. *Eul* care vorbește în carte nu este, totuna cu cel care semnează cartea. Este un *altul*, o voce *impersonală*, zice Mallarmé : „eu nu mai sînt Stéphane pe care tu îl știai, ci o voce impersonală prin care vorbește universul întreg."

O voce prin care vorbește universul ! Nu sîntem prea departe de trufia *eului* romantic, de foamea lui de totalitate, plenitudine, sîntem, totuși, de cealaltă parte a lucrurilor : *vocea* care a devenit agentul universului nu aparține propriu-zis unei persoane determinabile. Este o voce impersonală. Ea și-a păstrat forța, dar și-a pierdut identitatea. Sfera ei de manifestare nu este spațiul social, ci *cartea*. Lumea există — spune Mallarmé într-o propoziție orgolioasă. — ca să permită apariția *cărții* („tout au monde, existe pour aboutir à un livre" [25]). Teribilă răsturnare a ordinii universului : existența operei justifică existența lumii și nu invers. Însă această răsturnare duce la dispariția *Creatorului*. Demiurgul a fost devorat de creația lui. Galateea și-a înghițit artistul care îi dăduse viață.

Secolul nostru, anticipat de acești poeți *voyants*, trăiește, în bună parte, sub fascinația mitului operei care și-a pierdut autorul. „Opera pură — scrie

[25] *Le livre, instrument spirituel*, 1895. Citez după *Oeuvres complètes*, introduction, bibliographie, iconographie et notes par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, 378, Editions Gallimard, 1945. Aceeași idee fusese formulată, patru ani mai înainte, în răspunsul dat de Mallarmé la ancheta întreprinsă de Jules Huret (publicat în *L'echo de Paris*, în 1891, și reluat într-un volum apărut în același an). „Au fond — spune Mallarmé — le monde est fait pour aboutir à un beau livre."

Mallarmé în *Criza versului*[26] — implică dispariția elocutorie a poetului, care cedează inițiativa cuvintelor"... Și tot Mallarmé, într-o anchetă din 1896 : omagiind Poetul (cu majusculă), se gîndește la acel „tip etern impersonal din care se reclamă oricine face versuri frumoase"[27]. Existența acestui tip impersonal, devenit prin operă o voce a universului, nu poate fi determinată, evident, prin *anecdote ieftine*. Mallarmé, vorbind în 1896 despre Rimbaud, respinge felul superficial de a prezenta „liniile mari ale unui destin semnificativ"[28]. Destinul se exprimă numai prin *operă*, biografia curentă nu-l poate reprezenta.

Pasajul este prea cunoscut pentru a-l reproduce. Sensul lui este, iarăși, foarte limpede. Poetul n-are, propriu-zis, biografie și, dacă ne străduim să-i compunem una, vedem că ea nu explică nimic. Vorbind într-o împrejurare despre Villiers de L'Isle-Adam, Mallarmé începe prin a se întreba nu cine a fost omul pe care vrea să-l evoce, ci altceva, esențial : *ce înseamnă a scrie* („Ce jeu insensé d'écrire, s'arroger, en vertu d'un doute — la goutte d'encre apparentée à la nuit sublime"...)[29]. Dacă vrem să știm ceva despre *vocea impersonală* a creatorului trebuie s-o căutăm, așadar, nu în faptele vieții, ci în această „picătură de cerneală". A trăit, cu adevărat, Villiers de L'Isle-Adam ? Ceea ce poate spune Mallarmé despre el este faptul că locuise la Paris, pe *o înaltă ruină inexistentă*, cu ochiul deschis spre *apusul heraldic al soarelui*... Nu cunoaște nici măcar adresa exactă unde a stat

---

[26] Însemnări datate 1886—1892—1896, cf. op. cit., 366, 1574.

[27] *Enquête sur Verlaine*, op. cit., 873.

[28] Op. cit., 514—515.

[29] Op. cit., 481.

poetul. Presat de Verlaine, Mallarmé dă cîteva date biografice despre el însuși, dar *viața* lui, desfăcută de anecdote, este foarte simplă la suprafață : „scrutez și nu văd nimic altceva, plictiselile zilnice, bucuriile, mîhnirile interioare"... [30]. Nimic altceva. S-a născut la Paris, a copilărit tot la Paris, și-a pierdut la șapte ani mama și a fost crescut și adorat de o bunică de treabă. A învățat englezește ca să-l poată citi pe Poe, eveniment capital în viața lui. Viața poetului nu-i, în fond, decît o scară spre o *Carte* care să fie (formulă memorabilă !) „explicația orfică a Pămîntului"... Iată, conchide Mallarmé, silit să-și *scrie viața,* singura datorie a poetului. Și unica lui identitate, am completa noi. Numai *prin această explicație* se poate înțelege ceva din destinul poetului care, în existența comună, circulă sub altă înfățișare.

Proust are, în fond, o poziție mai puțin radicală decît Mallarmé și, se va vedea, decît Valéry. Admițînd existența unui *eu profund* („au fond de nous même") el admite, implicit, posibilitatea unui creator identificabil la un anumit nivel : la nivelul profunzimii ființei, prin intermediul operei. Lăsînd de o parte *omul de lume,* analiza se poate concentra asupra ființei care trăiește în profunzimile spiritului creator. Și dacă este posibil acest lucru (Proust nu înlătură posibilitatea, o condiționează numai), atunci ideea unei *vieți* a creatorului nu-i înlăturată în întregime. Acest „Eu este un Altul" închide calea *criticii biografice* și deschide calea *criticii profunzimilor.* Opera este scrisă de cineva (de altul, de o voce impersonală, de un eu profund), opera nu se face singură, încă nu se face. Dar se va ajunge și aici, în curînd.

[30] Op. cit., p. 664.

Cine este autorul frumoasei opere ? „Dar nu este în chip pozitiv nimeni".

Paul Valéry

8. Ideea *vocii impersonale* este reluată, amplificată, complicată de Valéry, esteticianul cel mai ascultat, probabil, din secolul nostru. Ascultat, continuat mai ales după moartea lui. *Noua critică* (de nuanță *formalistă)* descinde din el. Cine vrea să înțeleagă cum trebuie pe Barthes și pe teoreticienii de la *Tel Quel,* inclusiv, pe semioticieni, trebuie să înceapă cu *Variété, Dialogues, Tel Quel, Rhumbs, Mauvaises pensées et autres...* „Monsieur Teste" le-a gîndit, înainte, pe toate. Și le-a gîndit, de regulă, bine. Alții, venind după el, le-au complicat. Geniul sceptic al lui Paul Valéry le-a cumpănit îndelung, raționalismul lui atît de bine articulat a reexaminat cu rigoare și ardoare ceea ce părea definitiv înțeles, judecat, clasat.

În problema care ne interesează, Valéry constituie referința fundamentală. El duce, întîi, la capăt ceea ce Mallarmé începuse și explică, adîncește ceea ce alții doar enunțaseră. Valéry este un spirit care caută *întregul,* dar nu înlătură *nuanța.* Gîndirea lui merge spre retorica textului, nu spre profunzimile *eului.* Elimină, de la început, din discuție noțiunea de autor (în sens existențial) și își concentrează atenția asupra *operei* care este, zice el în chip paradoxal, fiica formelor. Opoziția față de *critica biografică* este o consecință firească : „toată critica este dominată de principiul depășit : *omul este cauza operei* — așa cum criminalul este, în ochii legii, cauza crimei. Ei sînt mai degrabă

efectul."[31] *Autorul* nu este din fericire *omul*, zice mai înainte Valéry. Viața unuia nu-i viața celuilalt. Adunați cîte detalii vreți despre viața lui Racine, nu veți înțelege nimic din arta lui de a face versuri! „Viața reală a omului — totdeauna rău cunoscut de vecinul său și chiar de el însuși — nu poate fi folosită în explicarea operelor"...

Dar *viața profundă* la care se referise Proust? Valéry nu face această disociere. Pentru el lucrurile sînt clare: *opera* și, în afara ei, altceva, altcineva, care nu interesează. *Autorul* este un personaj care încurcă inutil datele problemei. Cine este, cu adevărat, producătorul frumoasei opere? „Dar nu este, în chip pozitiv, nimeni" — răspunde Valéry[32]. Și în alt loc: „C'est mon erreur qui est Auteur"[33]. Asta vrea să sugereze că opera spune altceva și infinit mai mult decît vrea să spună autorul.

În *Dialogue de l'Arbre*, Valéry merge mai departe și precizează, prin vocea lui Lucrețiu, că „autorul este un detaliu aproape inutil"[34]. Operele sînt, încă o dată, „fiicele formei lor", apărute înaintea lor. Cine vrea, dar, să reconstituie un autor pornind de la opera lui, n-ajunge decît să construiască un *personaj imaginar*. Creatorul (producătorul) operei n-are, așadar, nici o legătură cu *eul profund* proustian: este un personaj pe care lectorul îl construiește în fantezia lui. *Opera* nu ne duce, așadar, spre ființa profundă pe care o gîndea Proust. Opera ne duce spre o *mască*, iar masca

---

[31] *Theorie poétique et esthétique*, *Oeuvres*, I, 1231, Gallimard, 1957 ; notes par Jean Hytier.

[32] *Au sujet d'Adonis*, *Oeuvres*, I, 483.

[33] *Instants*, *Oeuvres* I, 374.

[34] *Oeuvres*, II, 185.

spre o *mașină* [35]. Mașina de fabricat opere, de care vorbește Chateaubriand.

Biografia este, în consecință, o întreprindere inutilă, dacă nu vătămătoare, zice Valéry într-un studiu pe care l-am mai citat de cîteva ori în această carte : *Villon și Verlaine* [36]. Știm puține lucruri despre Homer, Shakespeare și dacă vrei să afli ceva despre mine, zice Faust din *Le solitaire*, „nu vei afla decît o fabulă". Scriind-o, creatorul se face pe sine, se *alterează* și, odată terminată, opera acționează încă o dată asupra lui [37]. Creatorul suportă o teribilă umilință : *simte că devine fiul operei sale.* Nu trebuie confundat de aceea *veritabilul om care a făcut opera cu omul pe care opera îl presupune* [38]. Acesta *se modelează* puțin cîte puțin, *se descifrează* și *se recunoaște.* Devine un om nou : acela care *face, în fine, ceea ce numai el singur poate face* [39].

Valéry folosește și noțiunea de *artist,* cu varianta *artist liber,* zicînd că opera capitală a unui artist este artistul-însuși. Acesta scrie ca să se construiască pe sine. O idee foarte răspîndită în critica de după Valéry (o regăsim, între alții, la Jean Rousset). Dar spunînd aceasta nu deplasăm accentul de la *operă* spre *creator,* umilitul fiu al operei ? Adevărul este că există o ezitare în gîndirea lui Valéry la acest punct. El abandonează, de regulă, cauza autorului (creatorului, artistului), apoi, din cînd în cînd, tinde s-o recupereze, să-i dea o șansă. Șansa, de pildă, de a deveni *altul* prin opera pe care o scrie. Aceste întoarceri ale creatorului sînt, to-

[35] *Tel Quel, Oeuvres,* II, 581.
[36] *Oeuvres,* I, 428.
[37] *Autres rhumbs, Oeuvres,* II, 673.
[38] *Sur une pensée, Oeuvres,* I, 465.
[39] *Discours sur Émile Verhaeren, Oeuvres,* I, 760.

tuşi, rare. În momentele decisive ale demonstraţiei, Valéry ia înapoi creatorului ceea ce îi dăduse. Îi anulează, pur şi simplu, statutul de existenţă. Căci iată cum judecă el lucrurile : creatorul este făcut de operă, dar este inutil să-l căutăm în operă pentru că vom da peste o *mască*. Creatorul creat de propria operă îşi pierde total identitatea. Devine o *retorică*, o „fiinţă de hîrtie" cum va zice, mai tîrziu, Barthes... Nu este, oare, aruncată în aer toată teoria lui Proust ?

Să ne întoarcem, pentru un moment, la biografia pe care Valéry o consideră în eseul citat inutilă şi chiar păgubitoare. Cunoaştem deja argumentele lui şi n-am putea spune că ele sînt false. Ne interesează, cu adevărat, iubirile lui Racine ? Ne interesează *Phèdre*. Ce ştim despre poeţii Bibliei, despre autorul Ecleziastului, dar despre autorul *Cîntării Cîntărilor* ? Nu ştim, evident, nimic, Valéry are dreptate să se întrebe şi să culpabilizeze, astfel, pe amatorii de biografii, de anecdote *à bon marché*, cum spunea Mallarmé. Numai că exemplele lui (şi ale lui Proust şi, în fond, ale tuturor care neagă importanţa creatorului ca persoană civilă !) sînt discutabile. *Biblia*, poemele homerice sînt creaţii vechi, foarte vechi, opere ale unei fantezii colective care se pierde în timp. Nu ştim exact cine a fost Shakespeare, dar am vrea foarte mult să ştim şi, de cîteva secole, interpreţii lui nu fac decît să-i construiască, în lipsa unei biografii reale, nenumărate *biografii imaginare*. Ele nu pot justifica, desigur, marile lui piese de teatru, dar întreţin cultul acestui misterios creator, cel mai important, probabil, pe care l-a produs civilizaţia Renaşterii. Ne putem dispensa de existenţa lui la lectura operei. Ne dispensăm, prin forţa lucrurilor, dar nu putem risipi din noi tristeţea că nu ştim

nimic sigur despre omul care a creat pe Hamlet. Să cunoaștem nu neapărat *micimile*, *vanitățile*, *trădările* omului, ci *marile linii* ale destinului său!

Opera modernă are alt statut și în statutul ei este înscris și numele *autorului*. Ca *om de lume*, *eu profund* sau *voce impersonală*, el există, ne încurcăm mereu de el, ca de piticul lui Sainte-Beuve care, în grădina literelor, ne pocnește mereu cu un băț peste picioare! Problema este — încă o dată — nu de a explica prin existența lui opera, ci de a înțelege în ce măsură existența este implicată în operă. Raționamentul criticilor de nuanță existențialistă mi se pare, în această mare dezbatere a veacului nostru, de luat în seamă. Cu Valéry ne aflăm însă în zorii Retoricii și trebuie să ne mai odihnim o clipă — vorba filozofului — în cuvintele lui calme ca un apus de soare.

„Și, totuși, nimic nu-i în afară de mine"

9. Teoreticienii literaturii din secolul nostru ar putea fi împărțiți în două categorii în funcție de poziția lor față de existența creatorului. Cei care iau în seamă această existență și cei care o pun între paranteze. Valery face parte din a doua categorie, deși, cum am observat deja, are din cînd în cînd nostalgii și privește peste gardurile operei spre artistul (omul) rămas afară. Acel „și, totuși, nimic nu-i în afară de mine" care-i scapă la un moment dat Domnului Teste, indică o stare de alertă a subiectivității, o revoltă a creatorului care simte că opera este pe cale să-l înghită.

Domnul Teste, care disociază atît de bine faptele, admite ceea ce Valéry nu admite de regulă:

autoritatea creatorului, puterea lui de *a face*, nu numai slăbiciunea lui de *a se lăsa făcut*. „Voi face chiar ființe care să-mi semene puțin, și le voi da ochi și rațiune. Le voi da, de asemenea, o foarte vagă bănuială despre existența mea, astfel încît ele să fie în stare să o tăgăduiască prin rațiunea cu care le-am înzestrat; și ochii lor vor fi de o așa natură încît vor vedea o infinitate de lucruri și nu pe mine însumi [...]. Și eu voi fi prețul acestei enigme"... [40].

Creatorul dă naștere, va să zică, unor ființe care vor vedea altfel, mai adînc, decît el. Le dă ochi și rațiune, le dă chiar o vagă idee despre existența lui. Atît cît este necesar pentru a-l contesta pînă în punctul în care autoritarul, semețul creator devine o enigmă pentru creația lui. Valéry, care e un fin dialectician în sfera ideilor, împacă bine două exigențe. Exigența operei care reclamă independență, supremație totală, și exigența creatorului care nu acceptă să-și piardă total identitatea în această presantă mișcare de eliberare. Dacă mi-aș îngădui o comparație din sfera geopoliticii, aș zice că Domnul Teste chibzuiește lucrurile ca oamenii politici englezi care, acceptînd desființarea imperiului colonial britanic, mențin un vag control prin sistemul *Commonwealth*-ului asupra țărilor eliberate. Ceva, o *foarte vagă bănuială de existență*, se păstrează. Creatorul pare mulțumit, orgoliul lui este flatat. N-a dispărut cu totul, n-a ieșit definitiv din afacere...

Valéry, respingînd cu atîta hotărîre utilitatea biografiei, se folosește în cîteva rînduri de ea. Vorbind despre Verlaine și Villon, el concede că situația celor doi poeți este specială și ea reclamă re-

[40] *Quelques pensées de Monsieur Teste*, *Oeuvres*, II, 72.

cursul la biografie. „O parte foarte importantă din opera lor — zice Valéry — se referă la biografia lor, și, fără îndoială, operele lor sînt ele însele autobiografice sub multe aspecte. Și unul și altul ne-au lăsat mărturisiri precise. Nu este sigur că aceste mărturisiri sînt exacte. Dacă ei enunță adevărul, ei nu spun adevărul întreg, și nu spun nimic altceva decît adevărul. Un artist alege chiar atunci cînd se confesează. Și, poate, mai ales atunci cînd se confesează"... [41]

Să recitim cu atenție acest text. Sînt, deci, *cazuri speciale* cînd biografia poetului este necesară. Cazul, de pildă, al unei opere legată într-o bună măsură de existența autorului. Mai ales cînd autorii lasă mărturii precise în acest sens, chiar dacă mărturisirile sînt, totdeauna, incomplete. Admițînd existența cazurilor speciale, Valéry admite posibilitatea (și utilitatea) biografiei. Cunoașterea vieții poetului nu-i în chip fatal vătămătoare, cum zisese înainte același Valéry. Sînt situații în care analistul onest trebuie să țină seama de existența *din afară* a creatorului. „Trebuie să ne neliniștim, zice el, de viața și de aventurile lui François Villon și să încercăm să le reconstituim, folosindu-ne de precizările pe care el le dă sau să descifrăm aluziile pe care le face în orice clipă"... Și Valéry reconstituie viața tenebroasă a lui Villon, descifrează aluziile din poeme, regretînd lipsa documentelor. „Există — mărturisește el cu tristețe — mari obscurități în una și în alta [în viața și în opera lui Villon] și chiar în personajul însuși".

Cine vorbește aici? Sainte-Beuve, Taine, Lanson? Vorbește Valéry, nimeni altcineva, adversarul biografiei literare și teoreticianul operei care

[41] *Villon et Verlaine, Oeuvres*, I, 429.

se face singură. Mai mult decît atît, el omagiază pe biografii și bibliografii care au strîns informații despre existența lui Villon. Stima lui este enormă față de „magnifica muncă depusă de cei trei sau patru oameni, erudiți de prim ordin". Pe unii dintre ei i-a cunoscut personal (pe Longnon, de exemplu), și Valéry evocă utilele, plăcutele conversații pe care le-a avut cu acești oameni instruiți. Și pentru că Valéry, spirit extrem de onest, are obiceiul să ducă lucrurile pînă la capăt, el recunoaște ceea ce, mărturisim, nu ne-am aștepta. Faptul de pildă că „infamia" lui Villon face să crească interesul pentru operă. Că existența scandaloasă a poetului dă strălucire poeziei. Urmează o mică frază pe care lansonienii o pot revendica integral : „et de ce mélange detestable et pitoyable tire les chefs d'œuvre que l'on sait." Să mai citez cîteva rînduri referitoare la Verlaine, scrise parcă de un fanatic critic biografic : „Tout le vice possible avait respecté, et peut-être semé, ou développé en lui, cette puissance d'invention suave, cette expression de douceur, de ferveur...". Nu merge Valéry prea departe cu interpretarea ? Căci să explici forța poeziei prin infamia omului sau tandrețea lirismului prin viciile poetului reprezintă o serioasă concesie făcută biografismului în critică.

Ca și Proust, Valéry se contrazice, din fericire se contrazice. Inteligența lui este atît de suplă încît acceptă evidența, se supune obiectului. Putem izola poezia lui Villon de existența lui ? Nu putem, pentru că poezia se confundă cu existența și invers, formînd un mit unic, fascinant. Mitul artistului demoniac, mitul sublimului revoltat. Teoriile cad în fața unor cazuri de acest fel.

Valéry mai are și alte prilejuri să recurgă la biografie. Cînd vorbește, de exemplu, nu de un

poet blestemat, ci de un poet împăcat cu lumea, Goethe : „trebuie să unim infinitatea de incidente și de circumstanțe particulare, întîlnirile, ocaziile, prietenia suveranului, femeile, rivalitățile literare ; și să încercăm să vedem cum acest erou, acest foarte frumos om, acest trăitor extraordinar de viu, acest voluptuos destul de neînfrînat și, totuși, acest spirit care se descoperă mereu mai vast — își aranjează complicațiile existenței, cum își eliberează destinul său și se fixează în eternitate“... [42].

Valéry pronunța aceste cuvinte la Sorbona, la 30 aprilie 1932. Prin el vorbește parcă Saint-Beuve, criticul pasionat de ceea ce artistul gîndește în materie de religie, de femei, de modă, de felul cum se îmbracă și care este stilul lui de viață. Valéry, peste o sută de ani, confirmă utilitatea anchetei biografice, detestată atît de mult de Proust. Semn că existența omului care scrie mai înseamnă încă ceva, că omul nu trebuie lăsat la infinit în fața porților închise ale operei. Din cînd în cînd acest mare exilat trebuie să fie acceptat în țara imaginară pe care a creat-o. Chiar dacă el însuși n-o poate explica satisfăcător, chiar dacă a ieșit altceva, cu totul altceva decît proiectase el. Dar să nu ne facem că nu vedem faptul esențial că țara imaginară s-a născut, poate, împotriva voinței creatorului, dar nu în afara posibilităților lui.

•

„Toute l'oeuvre est l'oeuvre de bien d'autres choses qu'un auteur“.

10. Valéry pune pe primul plan opera. Opera este măsura tuturor lucrurilor, ca Dumnezeu în

[42] *Discours en l'honneur de Goethe*, *Oeuvres*, I, 537.

gîndirea teologică. Și are, indiscutabil, dreptate. Existența creatorului începe să prezinte oarecare interes de la o anumită treaptă a valorii estetice. Dar o operă, atrage atenția Valéry (spirit al nuanțelor !), nu este niciodată terminată. Valoarea ei nu constă în perfecțiune, pentru că perfecțiunea este, practic, inaccesibilă. Opera este încheiată printr-un accident, cum ar fi oboseala sau obligația de a o preda, la o anumită dată, editorului. Uneori moartea autorului pune punct operei [43]. De ce atîta neputință ? Pentru că opera nu-i decît un stadiu într-o suită de transformări interioare. Cel care face opera *(artistul liber)* nu este, el însuși, niciodată *împlinit, încheiat,* într-o egală stare de spirit. Nimeni n-a sugerat, ca Valéry, această stare nedefinită, angoasantă a creatorului modern în procesul creației : „lucrez în mod chibzuit, încet, cu așteptările infinite [...], cu alegerile niciodată terminate ; elaborez munca mea, trec prin deșert, prin abundență, prin Sinai, prin Canaan, prin Capone, cunosc timpul lui prea mult și timpul epurării"... [44].

Opera este doar o *secțiune* din dezvoltarea interioară, o parte eliberată prin *actul* scrisului. Criticul trebuie să judece acest act și nu opera, după cum judecătorul — spune Valéry — nu judecă omorul în sine, ci circumstanțele în care omorul a fost săvîrșit. Amintesc toate aceste nuanțe pentru că Valéry se pregătește, am impresia, să gîndească mai departe de operă. Accentul începe să cadă pe altcineva decît pe regalitatea, suveranitatea, independența operei. Este al doilea pas pe care acest mare disociator de idei îl face

[43] *Mélange, Souvenir, Oeuvres,* I, 305.

[44] *Rhumbs, Oeuvres,* II, 649.

spre *Poetică*, disciplină pe care, dealtfel, o fundamentează. Să fim atenți, avertizează Valéry, nu asupra *operei*, ci asupra *actului* de a o scoate la lumină. Să apreciem dificultatea de a construi opera, „rezistența unui anumit prag". Un prag este un obstacol în fața facilității de a scrie. Cu cît numărul obstacolelor este mai mare cu atît opera (ca efort, ca act) are șansa de a ieși mai profundă, căci perfecțiunea înseamnă muncă. Inspirația, talentul sînt noțiuni care nu atîrnă prea mult în balanța critică a lui Valéry. Nu le neagă, dar le subordonează magnificului efort prin care se definește vocația creatorului. El împinge atît de departe această idee încît admite mai degrabă o operă slabă, dar muncită, elaborată în starea de plenitudine a lucidității, decît o capodoperă scrisă, sub starea de beție a inspirației. Un paradox care vrea să sublinieze importanța procesului conștient de elaborare a cărții. *Noii romancieri* și *noii noii critici* vor prelua această idee și vor crea în jurul ei o estetică specială.

O mică (și semnificativă) deplasare de accent : „ceea ce mă interesează — [...] nu este opera, nu este autorul — este „ce qui fait l'oeuvre" și, în altă parte, „dau voinței și calculului *agentului* importanța pe care o retrag operei" [45]. Jean Ricardou crede că prin *agent* Valéry prefigurează *scriptorul*, iar prin act „munca producătoare" [46]. Ricardou are, poate, dreptate să vadă în *agentul* valérian faimosul *scriptor* al semiologilor, dar trebuie spus numaidecît că Valéry nu se gîndește să taie cordonul ombilical care leagă *agentul* producător de *opera* ca atare. El dă agentului ceea

[45] *Lettre sur Mallarmé, Variété*, I. 641.

[46] *Pour un nouveau roman*, Seuil, 1971, 70.

ce retrage operei (importanța), dar precizează imediat : „ceea ce nu înseamnă că eu nu consimt a neglija opera, dimpotrivă"... Aceste propoziții lămuritoare au fost lăsate de o parte de Jean Ricardou. El reține numai ceea ce-i facilitează demonstrația. Însă Valéry este, încă o dată, un om al nuanțelor, gîndirea lui este vastă, gata să primească toate excepțiile, să admită și ceea ce i se opune. Nu-i un terorist intelectual, un fanatic al metodei, deși s-a văzut ce preț pune el pe calculul și voința *agentului* din operă. Și apoi trebuie spus tare că Valéry nu renunță la *sensul* operei, nu elimină din principiu noțiunea de valoare. El face din exigența scriiturii o resursă și un criteriu de valorificare.

Ideea lui este că o operă n-are un singur sens, chiar dacă autorul s-a străduit să-i dea unul foarte sigur. Opera își creează propriile sensuri și le îmbogățește prin contactul cu lectorii ei imprevizibili. El introduce, astfel, ideea *lecturii pluraliste* de care fac atîta caz *noii critici*, și prefigurează o mică estetică a receptării. Dar *autorul*? Autorul (artistul) trăiește în *așteptarea necesității*, așteaptă un răspuns precis la o „întrebare incompletă" pe care a pus-o [47]. Așteaptă cu neliniște să fie creat de opera pe care a născut-o, cu speranța că va înțelege, el însuși, ceva mai mult și ceva mai bine.

Situație paradoxală. Valéry face din autor (creator) o victimă care își adoră călăul pentru că de la el va veni, poate, adevărul. Adevărul care nu-i niciodată sigur. În acest cîmp de aproximații plasează Valéry *geniul* romantic. El nu mai este un creator al universului, este un produs al rela-

[47] *Discours sur l'esthetique*, Oeuvres, I, 1309.

ţiilor. O singură dată, am impresia, Paul Valéry scrie numele autorului cu majusculă, dîndu-i (redîndu-i) autoritatea pe care a pierdut-o în literatura modernă. O autoritate, trebuie să precizăm numaidecît, provizorie, o suveranitate condiţionată : „O operă este construită printr-o multitudine de «spirite» şi de evenimente (strămoşi, stări, hazarduri, scriitori anteriori etc.) sub direcţiunea Autorului.“ [48] Este imaginea unui mare dirijor, vechea imagine a creatorului de dinainte de despărţirea *operei de omul* ce a scris-o. Dar să nu cădem pradă unei iluzii. Tot Valéry sau altcineva, nu mai ştiu exact, spune că trebuie să privim pe acest şef de orchestră din spate. Şi că trebuie să-l citim pe autor peste umăr. Orchestra produce muzica. Dirijorul, la urma urmelor, poate să lipsească.

Poate ? Valéry nu se hotărăşte să-l dea jos de pe scenă. Autorul constituie în dialectica atît de complexă a creaţiei un detaliu aproape inutil, ştim. *Aproape*, dar nu total inutil. Devine inutil după apariţia operei, pînă atunci nu mai este nevoie de el. Şi, apoi, să nu uităm că nu autorul singur face operă : „toute oeuvre est l'oeuvre de bien d'autres choses qu'un *auteur*“ [49].

Citind aceste fine consideraţii, te întrebi, firesţe, dacă scepticul, penetrantul Valéry nu cade într-un imens sofism, el ca şi Proust şi toţi cei care vorbesc despre absenţa autorului din operă. Cine vrea să ne convingă că autorul nu există şi că veritabilul artizan al operei „il n'est positivement personne“ ? Un *autor* care disociază cu finesţe în jurul acestei absenţe. Un intelectual cu

[48] *Tel Quel, Littérature, Oeuvres*, II, 566.
[49] *Rhumbs, Oeuvres*, II, 629.

o biografie determinabilă, academician, profesor la Collège de France, prietenul și admiratorul lui Mallarmé, administratorul Centrului mediteranean, tatăl, dacă reținbine, a doi băieți și o fată, poet admirat, stimat, devenit, încă din viață, un adevărat mit (în măsura în care miturile pot fi adevărate) pentru o parte a noii generații de scriitori. Despre el s-au scris și se scriu, în continuare, teze de doctorat, studii, monografii, o direcție puternică a criticii postbelice se revendică din gîndirea lui. Valéry nu este exilat din operă, el însuși își manifestă foarte activ prezența în ceea ce scrie. *Eul* lui nu se impersonalizează, dimpotrivă *eul* valéryan își asumă responsabilități mari, ca și acela al lui Proust. Chiar și responsabilitatea de a se justifica, de *a-și gîndi gîndirea,* cum spune cu o admirabilă formulă Mallarmé. Orice meditație despre absența autorului din operă este, în fond, un paradox din moment ce autorul care ne comunică această absență nu uită să se iscălească.

Reflecțiile pe această temă nu sînt, totuși, inutile, pentru că delimitează mai bine natura *obiectului* literar și relațiile lui cu factorii care îl determină. Sînt utile și pentru că, definind esența operei, corectează abuzurile, erorile unei critici care caută adevărul operei în afară de ea. Prin Mallarmé, Proust, s-a cîștigat în critica literară ideea că nu trebuie să confundăm artistul cu existența lui de la suprafața vieții sociale. Creatorul este un *om al profunzimilor* și adevărata lui biografie este opera pe care a scris-o. Pentru Valéry, artistul este un produs exclusiv al *operei*: altul decît acela care a început s-o scrie. Infinit mai complex decît creația lui. Opera depășește proiectul rațional al operei, opera *se compune* nu

în afara autorului, ci peste previziunile sale. Acel „positivement personne" este, în fond, un creator foarte lucid, hotărît să înțeleagă totul, chiar și ceea ce scapă lucidității. Valéry ne propune, spre deosebire de Proust, modelul unui *om al abstracțiunilor*: omul care își gîndește opera și instrumentele care o creează.

Marcel Raymond citează [50] un fragment mai puțin cunoscut din Valéry în care acesta încearcă să definească *eul* ca un spirit al spiritelor, treapta absolută a conștiinței. Găsesc util să-l reproduc (este unul din ultimele texte scrise de Valéry), pentru că el întărește ideea că autorul Domnului Teste încearcă să definească nu numai condiția obiectului *(opera)*, dar și condiția (statutul) *agentului* care o face. La originea operei s-ar afla un *eu pur* care absoarbe și transformă totul, inclusiv biografia autorului. „Nu m-am referit niciodată — scrie Valéry — decît la *Eul* meu *Pur*, prin care înțeleg absolutul conștiinței: operația unică și uniformă de a se elibera în mod automat de *tot*, și în acest tot figurează chiar persoana noastră, cu istoria, particularitățile, puterile ei diverse și complezențele proprii. Compar bucuros acest *Moi Pur* cu acel prețios *zéro de l'écriture* (s.n.) al matematicii"...

În succesiune și, într-un anumit sens, în opoziție cu *eul profund* al lui Proust, trebuie să așezăm acest *eu pur* al lui Valéry care ridică toate contingențele (istoria, biografia) la treapta supremă a conștiinței. Nu este, oare, aici locul (și starea) din care pornește *opera?* Nu este acest *moi pur* în care s-a tras ființa socială și morală

[50] *Paul Valéry et Tentation de l'esprit*, 35, Éditions de la Baconnière — Neuchâtel, 1964.

a creatorului factorul general al operei ? Și încă o întrebare : unde să căutăm acest *eu pur* dacă nu în infidela lui creație ?

Ca Dumnezeu care s-a retras din lume după ce a făcut-o, artistul, în gîndirea valéryană, se îndepărtează (sau este îndepărtat, exilat) de operă. Se îndepărtează de operă ca să se lase mai bine inventat de ea. O absență productivă, o retragere strategică. Gérard Genette spune că pentru Valéry, ca și pentru Borges, adevăratul creator nu este cel care inventează, ci acela care descoperă, adică *inventează ceea ce vrea să fie inventat* [51]. Formulă ambiguă. Să tragem din ea înțelesul următor : creatorul nu inventează la întîmplare, ci în limitele unei voințe de înțelegere pe care elaborarea operei o amplifică și o deturnează de la sensul inițial. Cine stă în spatele acestei voințe și cine se lasă, deloc inocent, depășit (inventat) de operă, aproape că nu mai trebuie să spunem. Marele absent : *Autorul,* simbolizat de *Eul Pur* care ridică totul la treapta *zero a scriiturii.*

„Ori de cîte ori artistul este preferat operei, această preferință, această exaltare a geniului semnifică o degradare a artei."

Maurice Blanchot : Le livre à venir

11. Citim în *Logiques* (Philippe Sollers) : „problema esențială nu mai este azi cea a *scriitorului*

[51] *La littérature comme telle*, *Figures*, I, 263, Seuil, 1966.

și a *operei* [...] ci aceea a *scriiturii și a lecturii*" [52]. Citim, de asemenea, în *Théorie d'ensemble* : „punînd accentul asupra *textului,* asupra determinărilor sale istorice și a modului său de producție ; denunțînd sistematic valorizarea metafizică a conceptelor de «operă» și de «autor», punînd în discuție expresivitatea subiectivă sau așa-zis obiectivă, noi am atins centrii nervoși ai inconștientului social în care trăim și, pe scurt, distribuția proprietății simbolice. Ceea ce ne propunem să facem în literatură este tot atît de subversiv ca și critica făcută de Marx economiei clasice." Cel care vorbește este tot Sollers, în faza lui *gauchistă* [53]. Julia Kristeva merge mai departe : „Pentru semiologie, literatura nu există" [54]. Este inutil să mai întrebăm dacă există, în aceste condițiuni, opera sau autorul. Se știe doar că pentru grupul *Tel Quel* opera este o noțiune suspectă. Cît despre autor, să nu mai vorbim ! A fost trimis de mult în concediu. Există doar textul care, spune tot Kristeva, „se scrie cu texte și nu numai cu fraze și cuvinte". Să renunțăm, îndeamnă zoritul Raymond Jean, „a ne întreba ce semnificație are cartea, cine a scris-o și cine o citește".

Capitolul *G.* din studiul lui Jean Ricardou *L'Impossible Monsieur Teste* are un titlul care spune totul : *Abolirea „autorului" : Anonimat.* „Și, mai întîi, această noțiune de autor nu este, încă o dată, fructul unei iluzii retrospective ?", întreabă autorul (mă corectez : producătorul de text Jean Ricardou). Și mai departe : ceea ce numim autor nu-i, oare, un personaj mitic, o ficțiune, o fan-

[52] *Logiques*, 237—238, Seuil, 1968.
[53] *Ecriture et Révolution*, în *Théorie d'ensemble*, 68, Seuil, 1968.
[54] *La sémiologie comme science critique*, op. cit., 92.

tasmă, care ne împiedică să vedem textul ? Acest „oare" îmi aparține (E. S.), Jean Ricardou nu se îndoiește niciodată. Comentînd pe Valéry, el trage concluzii ferme privitoare la abolirea autorului. Numai a *autorului ?* Capitolul următor din studiul citat se cheamă *Abolirea „Operei"* [55]. Detronarea autorului nu duce, oare, la fetișizarea operei, la transformarea ei într-un celebru obiect de cult ? Duce, evident, dar cineva veghează pentru ca acest fapt regretabil să nu se întîmple. Cine altcineva dacă nu chiar, horribile dictu, *autorul* acestor categorice reflecții despre inexistența autorului și a operei sale ?

„La mise en cause de la notion d'auteur" este o întreprindere critică vastă, *noul roman și noua nouă critică* tind spre eliminarea din discuție a acestei noțiuni. Suprimarea semnăturii autorului, explică Ricardou [56], ar avea consecințe favorabile. Anonimatul cărții ar scuti pe interpret (lector) de o muncă suplimentară : distrugerea imaginii autorului. Ar facilita, totodată, posibilitatea ca orice lector să-și fabrice, din datele textului, o imagine convenabilă despre cel care *produce* textul. El, Jean Ricardou, a încercat să reducă „acest nume simbolic la un cuvînt producător". Producător, se înțelege, de texte. A reușit ?

Locul autorului este luat, în limbajul *noii critici*, de *scripteur* sau *écrivant, écrivain, donateur de récit, producteur* etc. Ideea că opera de artă n-are propriu-zis autor este acceptată și de cei care, în principiu, admit că opera există ca entitate estetică. Citez dintr-un studiu publicat în-

[55] *Pour une théorie du nouveau roman*, 68, 70. Seuil, 1971.

[56] *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui* : I, 389—390 col. 10/18, 1972.

ir-o revistă de cercetări poetice : „ignorăm viața lui Homer pentru că poemele sale ne satisfac deplin. Nu individul scrie, ci un *spirit impersonal* (s.n.). Astfel ajungem să ne debarasăm, după factorul realist, și de psihologia individuală. Nici referentul, nici autorul nu fac opera ceea ce ea este“ [57]. Prin *spiritul impersonal* recunoaștem, desigur, *vocea impersonală* a lui Mallarmé, în negarea *psihologiei individuale* vedem negarea noțiunii de personalitate creatoare, negată, dealtfel, de multă vreme. Nou este doar radicalismul acestei opinii.

Chiar scriitori legați mai puțin de noua retorică sînt decișI să alunge autorul din operă. L-am citat deja pe Blanchot care crede că funcția limbajului este să distrugă pe autorul care folosește acest limbaj. „Poetul e în exil, zice el, este exilatul cetății.“ Căci e o veche confuzie la mijloc, exacerbată de romantici, ne încredințează el. Glorificînd miturile lui Prometeu și Mahomet, romanticii credeau că glorifică arta. Preamăreau în realitate — observă Blanchot — pe artistul creator, individualitatea lui puternică. Și încă o dată : exaltarea geniului semnifică degradarea operei, „o dare înapoi în fața puterii proprii, căutarea unor vise compensatorii“... Nici Mallarmé, nici Cézanne nu-i dau eseistului sentimentul că ei se considerau, ca indivizi, deasupra celorlalți. Ei nu se întorc spre ei înșiși, ca persoane, ci spre o „căutare obscură“ esențială. Eseul din care am reprodus aceste rînduri se cheamă, în mod semnificativ, *Dispariția literaturii*. Spre ce se îndreaptă literatura ? „Literatura merge spre ea însăși, spre esența ei care este dispariția“, răspunde Blanchot.

[57] *Recherches poietiques*, Editions Klincksieck, 1975.

Dispariția, se înțelege, a literaturii gîndită în termeni tradiționali. Blanchot urmează îndeaproape pe Valéry în privința relației dintre autor și operă. Gloria îi pare un cuvînt lipsit de glorie („acel vid fierbinte și strălucitor, aureolă mereu rîvnită de artiști, de la Renaștere încoace"). Importantă este numai opera, dar existența ei nu se justifică, în cele din urmă, decît prin faptul că opera „duce la căutarea operei". Importantă este numai *cartea*, departe de autorul ei, departe de genurile literare, izolată, în „singularitatea [ei] concentrată", în mișcarea ei continuă. Ca și Valéry, Blanchot preferă schițele operei decît opera finită, capodopera, pentru că există o mai mare căutare, o mai semnificativă neliniște în primele..

Să nu pierdem din vedere că pentru Maurice Blanchot, un sceptic mai nervos decît Valéry, *opera* există, totuși. Ceea ce opera trebuie să facă, pentru a-și îndeplini misiunea pînă la capăt, este să se debaraseze de autor, de nestăpînitul, orgoliosul *geniu* care încă din antichitate crede că prin el vorbește un zeu. Zeul și oracolul lui să facă bine să dispară. Cartea n-are nevoie de ei! „Le livre est sans auteur, parce qu'il s'écrit à partir de la disparition parlante de l'auteur. Il a besoin de l'écrivain, en tant que celui-ci est absence et lieu de l'absence. Le livre est livre lorsqu'il ne renvoie pas à quelqu'un qui l'aurait fait, aussi pur de son nom et libre de son existence qu'il l'est du sens propre de celui qui le lit. L'homme fortuit — le particulier — s'il n'a pas de place dans le livre comme auteur, comment, lecteur, pourrait-il s'y retrouver important ?" [58].

[58] Op. cit., 334.

Sînt cîteva formule criptice aici. Ce poate să însemne *l'absence* și *lieu d'absence*? Dar la *disparition parlante*? Observ că exilurile, dispariţiile, concedierile autorului nu depășesc, în texte critice, un anumit vag nivel metaforic. Proust era, cel puțin, mai limpede. Maniheismul lui arată o ordine a gîndirii. Eseiștii contemporani rămîn, de regulă, în faza aluziei. Nu-și bat prea tare capul să explice de ce autorul trebuie să dispară neapărat nu numai din operă, ci și din preajma operei. Citind pe Blanchot, un disociator de idei de primă mărime, nu-mi pot reprima gîndul că, negînd existența autorului, eseistul nu face, în realitate, decît să-i sublinieze în chip stăruitor prezența. Această *absență* și acest *loc de absență* sugerează, la lectură, contrariul : o plenitudine, o prezență, o forță structurantă. Chiar și în ipostaza de exilat, autorul este unul din acele *goluri* din sculptura modernă care semnifică, poate, mai mult decît *plinurile*. Absența lui este suspectă : o absență interogativă, un exil care pune mereu ceva în discuție și, negreșit, ne provoacă. Ne provoacă să ne gîndim fără încetare la absența, la exilul său. Nu-i, oare, aceasta o formă a prezenței lui ? Pus între paranteze, ucis ca *părintele* din literatura psihanalitică, autorul continuă să fie de față. Laios este mai viu în conștiința culpabilă a lui Oedip decît atunci cînd era în viață.

Noua retorică se dispensează de autor și are, trebuie să recunoaștem, suficiente motive s-o facă. Studiem un mecanism fără să fie mereu nevoie de prezența celui care l-a făcut. E îndeajuns dacă există proiectele (opera) lui. A apărut o disciplină nouă *(poietica)* foarte prosperă, fanatizată de unii, tăgăduită de alții. Ea a dus bătălii răsunătoare și duce încă împotriva spiritului conservator

în critică. A cîștigat de cele mai multe ori, pentru că adevărurile pentru care luptă *poetica* sînt, în bună parte, și adevărurile *criticii literare*. Critica de azi s-a despărțit — și sper că pentru totdeauna — de un anumit mod de a face critică. *Critica biografică* este moartă, asta este sigur, pentru că a dispărut din conștiința noastră ideea că între operă și omul care a scris-o este o relație tot atît de simplă și de directă ca între individ și hainele pe care le poartă. Nici veșmintele nu spun totdeauna ceva esențial despre proprietarul lor. Moda exprimă numai în parte gusturile și caracterul individului. Moda exprimă mai degrabă un *sistem de semne,* cum zice Barthes, un limbaj care este, în primul rînd, al epocii și apoi, prin mici variații, abateri, combinații (în cadrul sistemului comun), un limbaj al individului.

Arta este alt fel de limbaj, infinit mai complicat, și relația lui cu cel care îi dă o corporalitate prin *scriitură* nu-i ușor de determinat. Critica literară, care are — cum bine se știe — alte misiuni decît *poetica* — nu se poate dispensa de obligația de a pune în discuție nu numai structura acestui *limbaj* specific (cine spunea că poezia este un limbaj specific în interiorul unei limbi ?), ci și valoarea lui. Pentru un critic, structura începe să fie perceptibilă de la o anumită treaptă a valorii estetice. De la acest punct, criticul se desparte de „poetician", chiar dacă ei vor călători, în continuare, cu același tren. Vor călători în vagoane diferite și vor coborî în stații diferite.

Unde este, în acest timp, *autorul ?* Autorul este depus, în prealabil, de noii retoricieni la casa de bagaje. O povară inutilă. Va veni însă o zi — spune undeva Tzvetan Todorov — cînd problema relațiilor dintre operă și autor se va pune în termeni

structurali, iar problema valorii se va judeca numai în perspectiva unității dintre operă și lectorul ei. Trebuie spus că, în privința relației dintre operă și lector, problema a fost deja pusă (de Barthes, încă din 1973, în *Plaisir du texte*, de Hans Robert Jauss — din perspectivă sociologică — în studiile lui despre estetica receptării, de Gérard Genette și de mulți alții). Cealaltă relație (autor — operă) întîrzie să fie discutată. Autorul încă n-a străbătut deșertul. Retorica nu-i pregătită, probabil, să-l primească. Ea mai are de furcă, încă mult, cu *ființa de hîrtie*, cu *producătorul de texte*, cu *omul gramatical*, pe scurt : cu Marele Absent.

„Analiza trebuie să depună armele înaintea Poetului".

Freud

12. În timpul acesta, în laboratoarele psihanalizei se preferă o altă imagine a omului și, implicit a *autorului*. Autorul revine în primul plan, opera nu-i decît un mijloc de a ajunge la omul care, scriind-o, i-a transmis traumele, complexele, fantasmele inconștientului său. Opera, ca atare, se constituie pornind de la o mare traumă suportată în anii copilăriei. La originea *scriiturii* nu-i, dar, o altă *scriitură*, ci un factor pre-existent : un „tout — l'arrière — monde inconcient sous-jacent à l'oeuvre" [59]. Un element anterior operei, dar nu în afara celui care o scrie. Psihanaliza recuperează

[59] Dominique Fernandez: : *Le métode en question*, în *L'arbre jusqu'aux racines*, 21, Editions Bérnard Grasset, 1972.

autorul, recuperează *biografia*, punînd, din nou, opera în subordinea creatorului. Ceea ce nu înseamnă deloc că autorul (creatorul) dispune de libertatea de a alege. El acționează, dimpotrivă, sub controlul unui mecanism bine reglat. Cîmpul de acțiune al creatorului este tiranic supravegheat de un inconștient care se manifestă în toate fantasmele, obsesiile, proiectele, *temele* omului și, fatal, ale operei. De la Freud pînă la Lacan (și după Lacan) a înflorit o întreagă literatură care citește *opera* din acest unghi. Marie Bonaparte, Charles Baudouin, Jean Delay, Marthe Robert, Dominique Fernandez folosesc psihanaliza pentru a fonda o metodă critică aptă să refacă o logodnă desfăcută : aceea dintre *autor* și *operă*.

Nu este în intenția mea să fac, aici, o *critică a metodelor* și nici să definesc o *metodă a criticii*. Mă interesează doar felul în care, în evoluția ei, critica din secolul nostru s-a situat față de un factor care a fost, secole de-a rîndul, dominant în orice discuție literară. Psihanaliza, în toate variantele ei, se întoarce la exilatul din cetatea radioasă a retoricii. Ea propune, repet, o definiție a omului și, cînd e vorba de literatură, o foarte complexă problematică a creatorului. Reintegrează biografia și, nu cred că mă înșel, împacă pînă la un punct pe Proust cu Sainte-Beuve. Începe cu Proust. *Le moi profond* este tradus, numaidecît, în sensul teoriei freudiene. Tradus înseamnă asumat, preluat și, fatal, deturnat. Cînd Proust reproșează lui Sainte-Beuve că face anchetă socială pentru a afla ceva despre omul de lume (ceva, evident, superficial), psihanalistul (în nuanța *psihobiografiei)* este de acord : *eul profund* nu-i, într-adevăr, în joc, nu despre el este vorba în atitudinea autorului față de femei, în ideile lui religioase etc. Iar cînd același

Proust spune că o carte este produsul unui *eu* ce face abstracție de alții și chiar de *eul* care-i cunoaște pe alții, criticul genetic jubilează: „Autorul (romanului) *In căutarea timpului pierdut* dă cauțiunea sa unei metode ce asimilează «eul profund» cu eul format în profunzimile copilăriei, și vede în operă cîntecul singurătății și fidelității acestui eu reacoperit în continuare de sedimentările sociale. «Sacrificiul» vieții pentru un «zeu» interior ar putea servi chiar la desemnarea acelei legi a involuției pe care psihobiografia o verifică în orice mare operă: nu ne așezăm să scriem decît pentru a regăsi, dincolo de viața contingentă și de anecdotica obișnuită, această viață de dinaintea vieții, singura care ne aparține în exclusivitate, intactă, violentă în stratul cel mai adînc al ființei noastre, neașteptînd [...] altceva decît momentul în care vom reveni la ea pentru ca să ne dedicăm cultului său.“ [60] Este limpede: printr-o speculație inteligentă, *eul* proustian (eul care scrie) este tras spre profunzimile inconștientului. Proust este, dealtfel, un subiect favorit pentru critica psihanalitică. Un „mediu“ bun pentru a depista traumele, complexele, fantasmele copilului, trecute, apoi, în operă. Grija lui de a apăra secretul creației nu l-a salvat.

Ca teoretician, Proust nu-i, totuși, acceptat integral. Psihanaliza nu vede o prăpastie între eul care scrie și eul care trăiește. Vede, dimpotrivă, o legătură de la cauză la efect. Există, în consecință, și o vie critică a disocierii celor două *euri* venită din direcția psihobiografiei, psihocriticii și, se va vedea numaidecît, chiar din partea psihanalizei existențiale. În problema ce ne interesează, sînt de luat în seamă obiecțiile aduse de psihobiografi te-

[60] Dominique Fernandez, op. cit., 40.

zelor din *Contre Sainte-Beuve*. Cei care jubilează în fața „eului profund" și a „zeului" ascuns întorc foaia și contestă pe adversarul biografiei. Abisul nu există între individul care scrie și individul care trăiește, opera este într-o relație de determinare, de cauzalitate cu viața autorului. Să nu ne lăsăm, dar, provocați de acest scriitor mare și complex, culpabilizat, obsedat de fantasme, în viață ca și în operă. Creația nu-i o pură ficțiune, o invenție liberă, creația coboară (sau urcă, în definitiv este același lucru) spre eul profund al frustrațiilor din copilărie. Profund într-o latură a teoriei, Proust ar fi, dar, vulnerabil, repugnant în alta, căci „afirmînd în *Contre Sainte-Beuve* incompatibilitatea, incomunicabilitatea absolută între eul care trăiește și eul care scrie, Proust introduce [...] cea mai mare confuzie într-o problemă și așa destul de confuză. E limpede, el ne provoacă, ne incită să-i răspundem că paradoxul său nu ține în picioare, că exemplu chiar al vieții și al operei sale constituie o demonstrație evidentă că opera se lipește strîns de viață" [61].

Opera se lipește strîns de viață! De viața autorului, în exclusivitate. Critica genetică va examina, în consecință, opera paralel cu biografia celui care a scris-o. Nu există în demersul psihobiografic un *mai întîi* și un *apoi* față de operă sau față de biografie. Există, simultan, două corpuri care fuzionează și se explică reciproc. Prin aceasta, psihanaliza se separă radical de *beuvism*. Ea recuperează *micimile, viciile* omului, dar nu acceptă orice biografie. Biografia omului de lume intră în discuție numai în măsura în care maschează o altă biografie, esențială, aceea ce se plămădește în stră-

[61] Dominique Fernandez, op. cit., 301.

fundurile ființei, în îndepărtata copilărie : o biografie a impulsurilor reprimate, a crizelor paricide, a interdicțiilor sexuale și a deturnărilor sexuale, o biografie, în fine, în care *părinții* autoritari sau slabi, prezenți sau absenți, sînt mereu în discuție. Este sugerată mereu în operă o relație între tată și fiu, fiu și mamă, *creația,* ca și *viața,* se grupează în jurul a cîtorva complexe (complexul oedipian, narcisiac, caïnian, complexul Iocastei...). Prin ele putem explica, de pildă, biografia geniului, cum putem deduce nașterea însăși a operei. Căci ce reprezintă, în fond, a crea dacă nu a ucide tatăl și a deveni, apoi, tatăl operei ? (Freud).

Vreau să spun că Sainte-Beuve este numai parțial reabilitat de critica genetică. *Omul de lume* rămîne, în continuare, în carantină. Psihobiografia, psihocritica, critica arhetipală, monotematismul se adresează altui om, au în (sub) cercetare alt autor : *omul ca o sumă de complexe,* omul ca produs al mecanismelor inconștientului și al traumelor infantile, autorul unei opere care nu-i altceva decît fructul acestor determinări. Criticii nu-i rămîne altceva de făcut decît să meargă spre rădăcina arborelui : „a scoate la lumina zilei mecanismele inconștiente care au motivat, în același timp, viața și opera, iată în ce constă sarcina psihobiografiei, care ar putea fi definită astfel : studiul interacțiunii dintre om și operă și al unității lor sesizate în motivațiile sale inconștiente"... [62].

Freud se oprea însă în fața Poetului. Metoda lui nu mergea mai departe : „analiza trebuie să depună armele înaintea poetului". Asta înseamnă că demersul psihanalitic nu-și asumă două din laturile creației : forța misterioasă a geniului (talentul) și, în al doilea rînd, aspectul formal al operei : lumea formelor, paradisul neoretoricii. O prudență,

[62] Dominique Fernandez, op. cit., 38—39.

o strategie față de lector sau o veritabilă incapacitate a Părintelui psihanalizei ? Noii psihanaliști nu acceptă această înfrîngere. Căci este, evident, o înfrîngere să recunoști că metoda are o limită de acțiune. Psihobiografia (și nu numai ea) nu se resemnează în fața acestei limite. „Darul" secret al geniului poate fi determinat, formele operei nu sînt intuşabile. Faptul, de pildă, că în simfoniile tragice ale lui Mahler există mereu un motiv ironic, o temă a frivolului, se explică printr-o traumă infantilă. Copilul ar fi asistat la o scenă atroce : tatăl își maltratează într-o zi soția (mama copilului) și copilul fuge pe stradă unde ascultă o arie populară vieneză... Motivul frivol din operă se revendică din acest îndepărtat cîntec îndărătul căruia stă o traumă... Mahler însuși face confesiuni în acest sens, și psihanaliștii n-au nici un motiv să-l conteste. Iată la ce servește studiul vieții autorului. Psihobiografia nu se mulțumește cu fragmentele, ea vrea să aibă o viziune globală asupra operei și a autorului. Structuralismul, care se limitează să analizeze legăturile interne ale textului, respingînd orice relație cu ceea ce este în afară de text, este respins, psihanalizat, culpabilizat : o reglare de conturi, în cele din urmă, între *Tată* și *Fiu*. Tatăl este, bineînțeles, autorul. Fiul este analistul (retoricianul).

Biografia de tip tradițional n-are, în aceste condiții, mai mari șanse decît *Retorica*. Spunînd mai înainte că psihanaliza vrea să împace pe Sainte-Beuve cu Proust, n-am spus decît pe jumătate adevărul : psihanaliza vrea să împace un Proust deturnat, culpabilizat, împins spre mecanismele inconștientului, cu un Sainte-Beuve din care

nu mai rămîne decît sensul anchetei biografice, nu și conținutul (obiectul) ei. Biografia beuviană este o cronologie a suprafețelor, un *curriculum vitae* pe care psihanaliza îl detestă în modul cel mai sincer. Cînd Jean Delay, vorbind de Gide, spune că „în orice povestire, nuvelă, ficțiune, aflăm portretul autorului", criticul nu se gîndește la autorul pe care îl preconizează Sainte-Beuve. Este vorba de altul, de *omul dedesubturilor,* de autorul care își detestă tatăl, care a fost crescut de o mamă autoritară și bigotă sau de o mamă tandră și vigilentă : copilul a fost, într-un chip sau altul, introdus fără voia lui, dar iremediabil, într-un lanț de determinări din care nu mai poate ieși. Libertatea lui este provizorie. Creatorul este un etern prizonier, eliberat sub cauțiune. Toată viața adultului nu-i, în fond, decît o prelungire și o ispășire a copilăriei.

Este absurd să contești posibilitățile criticii psihanalitice. Este însă absolut necesar să-i vezi limitele. Psihanaliza propune o *lectură* a operei. Nu singura și nici chiar o *lectură globantă* cum pretinde, ci numai o lectură parțială. Psihocritica (Charles Mauron) acceptă dichotomia proustiană *(le moi créateur* și *le moi social),* acceptă, bineînțeles, acțiunea inconștientului, dar introduce între ele, ca factor modelator, **mitul (fantasma),** manifestat printr-o rețea de obsesii. Pe acestea trebuie să le depisteze, în operă, criticul și să le dea coerență și semnificație. Mauron vrea să evite, în acest fel, două atitudini, după el inacceptabile : aceea de a justifica întreaga operă printr-un accident biografic și, în al doilea rînd, de a îndepărta viața imaginativă a unui scriitor de adevărata ei rădăcină. Eroarea, de pildă, de a explica opera în funcție de gîndirea conștientă sau de o

opțiune metafizică... A doua delimitare separă psihocritica de o întreagă tradiție rațională, spiritualistă în estetică ; cea dintîi o delimitează de o parte a psihanalizei. Un „atac neloial" zice un psihobiograf. *Monotematismul* se desparte și el de psihanaliza tradițională, căutînd în operă tema unică, fixată, în timpul micii copilării, în urma unei traume inițiale. Un scriitor este redus, în acest chip, la o singură obsesie, iar opera, oricît de vastă ar fi, la o temă unică *(orologiul, statuia, un arbore* etc.).

Astfel de reducții trezesc neîncredere. Opera este citită cu o grilă în față și opera justifică de regulă această grilă. Cu puțin efort, orice se poate justifica : ezitarea lui Hamlet, de a ucide pe uzurpatorul tatălui, angoasele lui Pascal, structura unei simfonii, vitalismul lui Nietzsche...

Nu trebuie prea multă filozofie pentru a vedea că, într-o lectură psihanalitică, opera, ca și biografia, este redusă la o schemă, iar relația dintre om și operă la un mecanism implacabil. Ceva esențial rămîne deoparte și acest *ceva* s-ar putea să fie chiar specificitatea creației ca artă, caracterul ei ireductibil, opera ca spectacol de idei și ca spectacol al unei personalități. Psihanaliza nu-și asumă universul integral al operei, nu explică nici existența totală a omului care o scrie. Ea poate oferi criticii literare sugestii fertile, nu poate însă înlocui critica literară, ca atare, aceea care își axează analiza pe noțiunea de valoare și existență. Psihobiografia nu ne vindecă de viciul de a citi biografia omului social, biografia omului moral, biografia omului intelectual : cel care trăiește, pe scurt, la *suprafață* și nu-și încheie viața la trei sau șapte ani. Biografia omului care se modifică pe măsură ce scrie și scrie pe măsură ce existența îl a-

sumă. Psihanaliza ne deschide ochii, printr-un *demers al gîndirii conștiente*, asupra tenebrelor care există în ființa creatoare, dar refuză să acorde o șansă gîndirii conștiente în crearea operei. Iată paradoxul psihanalizei : o metodă care folosește mijloacele inteligenței (conștientului) pentru a pune pe primul plan valorile inconștientului. Dar nu spunea Proust că inteligența — și numai inteligența — este capabilă să proclame că instinctul trebuie să ocupe primul loc ?!

Există în psihanaliză o agresiune contra artistului pe care Jean Starobinski, un spirit care nu este străin de această metodă, o supune psihanalizării. Ea ar trăda un complex („complexul literar") legat de originile însești ale psihanalizei : o metodă ce se folosește de elementele date de literatură. Această agresiune are și o retorică specifică *(o retorică a inconștientului*, cum o numește tot Starobinski), tradusă într-un discurs care se vrea științific, deși folosește o limbă pe care este greu s-o înveți : *limba obscurului*. O limbă, aș adăuga, care vorbește de ceva ce este în afara operei și în afara, chiar, a gîndirii care meditează asupra operei.

Există în psihanaliză și o agresiune împotriva operei, mai puternică, poate, decît aceea împotriva autorului, pentru că opera tinde — în fapt — să dispară ca univers de sine stătător, suficient sieși, ca act față de o realitate preexistentă. Voind (și reușind la un anumit nivel) să refacă legătura dintre *viață* și *operă*, psihanaliza elimină în fapt *opera* din discuție, o umilește, cum zice cineva. În locul operei vorbesc complexele celui care a scris-o și, în locul complexelor, vorbește pe larg, coerent, prea coerent pentru a nu părea suspect, analistul care a prins între mîini o pradă de preț,

opera, și-o devoră cu satisfacție. El cunoaște trecutul îndepărtat, cunoaște, mai ales, subteranele trecutului, și explică scrierea în așa chip încît scrierea nu-i decît consecința unor accidente vechi. Omul care scrie își lasă mîna condusă de altă mînă : mîna copilului frustrat, inconștient pervers, traumatizat. Iar mîna copilului este, la rîndul ei, condusă ferm de mîna analistului. O autoritate (o dublă, triplă autoritate) ce poate fi cu greu acceptată. Citez din nou pe Jean Starobinski care nu poate fi bănuit de programatică ostilitate față de Freud și de elevii lui. Criticul de la Geneva este un spirit lucid care știe să vadă pereții de care se izbește o metodă critică : „Evident, opera include în semnificația ei trecutul și istoria personală a scriitorului ; dar o istorie pe care o transcende ; o istorie despre care nu putem uita că se află orientată spre operă ; o istorie care se împletește în operă ; un trecut imposibil de despărțit de acum înainte de reprezentarea pe care i-o oferă, în mod explicit sau implicit, viața prezentă a operei, în care se și inventează un viitor. Astfel înțeleasă, opera stă sub dependența unui destin trăit și în același timp a unui viitor imaginat. A alege ca unic principiu explicativ dimensiunea trecutului (copilărie etc.) înseamnă a face din operă o consecință, cînd în realitate ea e de multe ori pentru scriitor un mod de a se anticipa. Departe de a se constitui numai sub influența unei experiențe originare, a unei pasiuni anterioare, opera trebuie să fie considerată ea însăși un act originar, un punct de ruptură în care ființa, încetînd să mai sufere acțiunea trecutului, caută să inventeze, împreună cu trecutul ei, un viitor fabulos, o configurație sustrasă timpului."

Admirabil spus! Mai trebuie subliniat faptul că, scriind opera, ceva se petrece și în viața creatorului. Biografia lui se deschide, în urma actului de a scrie, spre un viitor atît de fabulos, necunoscut. Biografia recuperează un trecut (o viață), îmbogățește un prezent și transformă — în mod sigur transformă — existența unui individ. Nu-i deloc o vorbă în vînt că *eul care scrie* modifică, nu știm cu precizie cît și cum, dar modifică, *eul care trăiește*.

*

„Orice tablou, orice carte este o recuperare a totalității ființei."

Jean-Paul Sartre : Ce este literatura ?

13. În prefața la *L'Idiot de la famille,* Sartre spune, încă din primul rînd, că s-a apucat să scrie cartea pentru a putea răspunde la întrebarea : *Ce se poate ști, azi, despre un om?* Și pentru a răspunde a început să cerceteze un caz concret, Flaubert. Ce putem ști despre Flaubert ? Multe, enorm de multe lucruri, este suficient să totalizezi informațiile deja existente pentru a ajunge la adevăr. Dar totalizîndu-le, analistul vede că ele sînt, adesea, ireductibile, că adevărul lor este ambiguu, că sinceritatea lui Gustave Flaubert nu este ireproșabilă, că semnificațiile operei și ale existenței sînt heterogene. Ce face analistul în acest caz ? Va abandona proiectul lui de a prinde un sens al totalității ? Răspunsul : „această carte tinde să dovedească că ireductibilitatea nu este decît apa-

rentă și că fiecare informație, pusă la locul ei, devine partea unui tot care nu încetează a se face și, totodată, descoperă omogenitatea profundă cu toate celelalte părți. Un om nu este niciodată un individ ; ar fi mai bine să-l numim un *univers singular* : totalizat și prin asta universalizat de către epoca sa, el o retotalizează reproducîndu-se în ea ca singularitate. Universal prin universalitatea singulară a istoriei umane, singular prin singularitatea universalizantă a proiectelor sale, el obligă să fie studiat în chip simultan prin cele două capete" [63]...

Metoda fusese definită și aplicată mai înainte (în cărțile despre *Baudelaire, Saint-Genet)* și ea se bazează pe un „va-et-vient", „aller et retour" de la operă la om și de la om la istorie. O metodă „progresiv-regresivă" care poate stabili legătura dintre lumea abstracțiunilor și semnificațiile concretului, o metodă, în fine, care se face „dans le travail même pour obéir aux exigences de son objet"... Obiectul însuși *se face* pe măsură ce se lasă analizat. Flaubert devine progresiv *autor* scriind *Madame Bovary. Autor* vrea să spună alt om decît acela care începuse cartea ? Sartre nu se grăbește să răspundă. Relația dintre om și operă este, pentru el, mai complicată. Sartre integrează (în *L'Idiot de la famille)* psihanaliza și marxismul într-o antropologie nouă care își propune să ne arate în afară de *omul profunzimilor,* de *omul social,* un *om în totalitatea lui.*

Găsește Sartre și, în genere, găsește psihanaliza existențială factorul comun dintre omul care trăiește și omul care scrie, este împăcat, în fine, Proust cu Sainte-Beuve ? Sigur este că Sartre și școala ce

[63] *L'Idiot de la famille,* I, 7—8, Gallimard, 1971.

se revendică din el depășesc această dichotomie într-o sinteză superioară. În relația cunoscută (operă — creator) apar noțiuni noi : *istorie, acțiune, libertate, alienare, angajament* etc. Omul este un *univers singular*, iată ce poate spune Sartre. O singularitate care are însă vocația totalității. Un *eu* care tinde, prin reflecție, să-și asume totalitatea ființei. Există însă o limită în dorința nelimitată a eului de a se cunoaște ; „dans la réflexion je ne parviens pas à me saisir comme objet, mais seulement comme quasi-objet, c'est que je suis l'objet, que je veux saisir... Je ne puis échapper à mon ipseité ni prendre de point de vue sur moi-même. Ainsi, je n'arrive pas à me réaliser comme être.“ [64] Conștiința limitei nu-l împiedică pe om să forțeze limitele cunoașterii, căci el nu scapă nici o clipă din vedere că prin cunoaștere el se realizează ca ființă, se ia în stăpînire ca *obiect*. Prin astfel de disocieri Sartre tulbură categoriile tradiționale și dă un sens total inedit biografiei, pentru că pune omul în relație nu numai cu *scriitura*, cu *universul imaginar, cu* „la plaie profonde toujours cachée (de care vorbește într-o scrisoare Flaubert dînd o sugestie despre fondul său nevrotic), pune omul în relație cu un întreg univers de care se lasă asumat și pe care încearcă să-l asume. Am putea spune, atunci, că Jean-Paul Sartre readuce omul la suprafața existenței. Nu *omul de lume*, ci omul care trage după el fatalitățile biologice și legile istoriei. În fața lor, individul nu stă cu mîinile goale. Are două arme redutabile : **conștiința și acțiunea.**

Problema creatorului este inseparabil legată în gîndirea lui Sartre de o problematică a omului. A defini condiția artistului este, întîi, a defini condi-

[64] L'Être et le Néant, 361.

ția lui, ca individ, în univers. Autorul nu-i decît un individ care se hotărăște să scrie. Actul de a scrie este o formă a existenței lui în lume. Nu putem delimita, în consecință, natura actului estetic fără a defini, în prealabil, natura existenței care permite (determină) actul estetic. Sartre tinde, în acest chip, să refacă o unitate pierdută și să redea unei relații sensul ei major. El readuce pe marele exilat în cetate și pune din nou, capăt la capăt, cele două părți ale simbolului : creatorul *dinăuntrul* operei (omul gramatical al retoricienilor) și creatorul dinafară : omul profunzimilor (pe care îl reclamă psihologia abisală și psihanaliza) și omul unei condiții existențiale asumate. Refacerea nu înseamnă, în limbajul existențialismului sartrian, eliminarea contradicțiilor. Unitatea (refacerea) este a metodei, nu a obiectului. Creatorul (omul în genere) sartrian este un nod de vipere. Relația lui de stabilitate, în lume, se bizuie pe o dialectică a contrariilor. Între voința de libertate, care este fundamentală, și sentimentul alienării există un cîmp vast al dezordinilor în care conștiința încearcă să pună ordine. Reușește ?

Natura existenței creatorului modern este, prin excelență, o natură interogativă. O spune Malraux, o spune Camus, o spune în mai multe rînduri Sartre. „Interogația devenită lucru, așa cum angoasa lui Tintoretto a devenit un cer galben", zice el undeva. Toate marile teme de meditație se circumscriu într-o interogație gravă, majoră : *ce înseamnă a scrie ?, pentru ce scriem ?, pentru cine scriem ?* (sînt capitole dintr-o carte pur interogativă : *Ce este literatura ?)* Răspunsurile sînt provizorii pentru că adevărul e mereu în mișcare. Totul există și se manifestă într-un „du-te, vino" dialectic : de la operă la autor, de la autor la istorie, de la istorie la operă, de

la operă la cititor și, din nou, la autor, operă etc. Malraux vede în posibilitatea întrebării demnitatea omului modern. Șansa lui este să-și construiască ființa pe o morală a interogațiilor. Sartre complică această dialectică. Interogația este o fereastră ce se deschide spre un răspuns, chiar dacă este vorba de un răspuns provizoriu, contestabil. *Scrisul* (Sartre folosește în chip curent noțiunea de *act de a scrie*) este, înainte de orice, asumarea unei *existențe interogative*.

În relația *autor — operă* există un al treilea personaj pe care critica tradițională îl neglijează de regulă. Critica modernă (o parte a ei) îl readuce în discuție (Valéry, *noua nouă critică*, școala de la Constanz !), dar rareori lectorul întîlnește, în același timp, *toate* elementele piesei ce se joacă sub ochii și cu participarea lui. Retorica elimină actorul principal (autorul), psihanaliza ignoră, de regulă, spectatorul (lectorul), critica biografică îi acordă un statut nedefinit, între complezență și absență. Sartre discută cu gravitate, înaintea teoreticienilor noului roman și înaintea lui Jauss, problema receptării. În *Ce este literatura ?* (1948), tema creatorului și a operei este examinată în raport cu tema lectorului, al treilea factor al ecuației. Binomul clasic a devenit o triadă : autor — operă — lector. Imposibil de înțeles statutul unuia fără a te referi la ceilalți, drama unui personaj afectează drama generală și invers. *A scrie* capătă în acest nou cîmp de determinări o semnificație pe care nici noua retorică, nici psihanaliza n-o prevăd : a scrie reprezintă tentativa majoră a omului care scrie de a se situa în chip favorabil față de univers sau, cum zice Sartre, de a se simți „esențial în raport cu lumea". Asta înseamnă : a introduce ordinea acolo unde dom-

neşte dezordinea, a impune „unitatea spiritului în faţa diversităţii lucrurilor“ [65].

Pentru a ne simţi esenţiali în raport cu universul ! Nu-i, oare, în această magnifică propoziţie ceva din orgoliul geniului romantic ? Este, în orice caz, ceva din demnitatea creatorului modern pentru care lumea există ca un univers ce trebuie pus în discuţie. Creatorul este mai puţin un creator de fiinţe, este (tot Sartre o spune) un „detector de fiinţe“, în măsura în care este un detector de sine însuşi. *Opera* este o „recuperare a totalităţii fiinţei“ [66]. O încercare numai pe jumătate reuşită dacă nu intervine în joc al treilea actor, *lectorul*. El face să iasă operă din inerţia scriiturii, datorită lui „strania sfîrleză“, care este obiectul estetic, capătă o semnificaţie. Pentru ca opera să se nască trebuie să existe un pact între autor şi lector : un pact de încredere şi de întrajutorare. Altfel actul creator este incomplet. Incomplet şi abstract : „dacă autorul ar exista singur, el ar putea scrie cît vrea, niciodată opera ca *obiect* nu va vedea lumina şi el ar trebui să depună creionul sau să dispereze. Operaţia de a scrie implică însă pe aceea de a citi ca un corelativ dialectic al său şi aceste două acte conexe necesită doi agenţi distincţi. Este efortul conjugat al autorului şi al cititorului de a face să răsară acest obiect concret şi imaginar care este opera spiritului. Nu există artă decît pentru şi prin altul“ [67]

Opera este, în acest caz, o sinteză între creaţie şi percepţie (recepţie). Creaţia nu este terminată dacă nu este luată în primire şi dusă la capăt de acest lector care, pe măsură ce o descifrează, se cre-

[65] *Qu'est-ce que la litterature ?*, 50, Editions Gallimard, 1948.
[66] Op. cit., 72.
[67] Op. cit., 55.

ează pe sine. Lectura dă, va să zică, o corporalitate operei și, în același timp, dă o identitate celui care citește. Totuși, lectura nu-i un act liber. Ea stimulează o libertate, ea este o invenție, o creație, dar o *creație dirijată*, o libertate condiționată, o invenție programată. Dirijată, condiționată, programată de cine? De *autor*, bineînțeles, de *operă*, cu siguranță, pentru că și autorul și opera (printr-o latură a ei) există înainte de a exista lectorul. Sartre formulează, la acest punct al dezbaterii, o propoziție la care trebuie să reflectăm: „astfel, pentru lector totul este de făcut și totul este deja făcut"... Ce poate să însemne această dublă condiționare?

> **„Lectura este un pact de generozitate între autor și cititor, fiecare are încredere în celălalt, fiecare contează pe celălalt, cere de la celălalt ceea ce cere de la sine."**
>
> Ce este literatura?

14. O idee foarte răspîndită în noua critică este aceea care separă *adevărul* de *verosimilitate* în opera literară. Critica veche este obsedată de adevăr, critica nouă caută *validitatea*, *posibilitatea* unui punct de vedere. Una vrea înțelesul absolut, unic, total, cealaltă un sens posibil, o semnificație acceptabilă. Barthes este foarte categoric în această privință: critica nu descoperă *adevăruri* ci *validități*, căci un limbaj (limbajul operei) nu este, în sine, adevărat sau fals, ci numai valid sau nu în raport cu un sistem coerent de semne *(Eseuri critice)*. Opera n-are un statut de obiectivitate, și pozitiviștii fac eroarea de a-i atribui însușiri deținute numai de obiecte.

În aceste condiții, rolul unui critic este nu să spună *adevărul* despre Balzac, Proust etc., ci să elaboreze un discurs coerent în care să integreze un număr cît mai mare din elementele care constituie limbajul (discursul) operei. În același timp, discursul criticii este și un discurs implicit asupra ei însăși, critica fiind *connaissance de l'autre* și *co-naissance* (Barthes reia, aici, un joc de cuvinte al lui Claudel) de *soi-même*.

Înaintea lui Barthes, Sartre făcuse aceeași delimitare, cu diferența că pentru el opera (și implicit critica) este „une prise de conscience", o deschidere spre totalitatea existenței. Este însă în puterea unui individ să aleagă drumul ce duce la înțelegerea acestei totalități. Libertatea opțiunii reprezintă pentru Sartre elementul esențial și în critică. Lectura înseamnă, înainte de orice, o alegere, un act spiritual orientat spre ceva, o receptare dar și o transmitere. A citi este a sintetiza elementele operei și a le integra în ceea ce existențialiștii numesc un *proiect de existență*. În baza lui, lectura devine un act subiectiv, creator. Cuvintele sînt niște drumuri spre transcendență. Depinde de cititor ca ele să învieze sau să rămînă niște semne moarte. Opera începe să existe din clipa în care cuvintele încep să aibă un sens, sau mai bine zis, să capete printr-o lectură creatoare un sens : „opera nu există decît la nivelul exact al capacităților reale ale lectorului ; în timp ce citește și creează, el știe că ar putea totdeauna merge mai departe în lectură, ar putea crea mai profund : prin aceasta opera îi pare, ca și lucrurile, inepuizabilă și opacă".

Aceste propoziții, cu adevărat esențiale pentru înțelegerea criticii contemporane, au făcut carieră. Opera, spune un participant la bătălia pentru *noua critică* (André Allmand : *Nouvelle critique, nouvel-*

le perspective, 1967), nu există în operă, ci în formele de înțelegere pe care le implică. Opera nu este, potrivit acestui punct de vedere, nici rea nici bună, nici falsă nici adevărată, opera este numai ceea ce sîntem noi (lectorii) sau ceea ce vrem noi să fie. Opera, așadar, nu există înaintea lecturii, și a vorbi de obiectivitatea, independența ei e a cădea în păcatul de moarte al pozitiviștilor care cred că vorbele trecute într-o carte au o valoare de sine stătătoare.

Sînt multe de spus în legătură cu aceste idei, dar să revenim la problema adevărului în critică. Unde se află el : în *operă* sau în *interpretarea* ei ? Nicăieri, spun, unii, literatura nu propune adevăruri, ci posibilități de adevăruri, *validități*, existente și acestea nu în operă, ci în analiză. Nimic nu este obiectiv cînd e vorba de literatură, totul este discutabil, spațiul literar este prin excelență un spațiu al subiectivității. Critica — la rîndul ei — nu-i decît o *instituționalizare* a *subiectivității* (Barthes).

Cei care judecă astfel mi se par a ignora o realitate pe care Sartre, în extraordinara lui intuiție, a prevăzut-o. Să reluăm propoziționea citată : *Pentru lector, totul este de făcut și totul este deja făcut.* Va să zică : există ceva ce s-a săvîrșit înainte ca noi să luăm cartea în mînă, un *proiect spiritual* a fost dus la capăt, o încercare de recuperare a totalității lumii există anterior momentului creator al lecturii. *Totul este de făcut* — adevărat — *dar după ce ea (opera)* a fost *deja făcută*, creată. E mult a spune, ca pozitiviștii, că opera are o existență fizică, independentă de actul interpretării : e mai loial, mai just a recunoaște că opera are o *existență virtuală*. Proiectul ei interpretabil este ascuns într-un text de care trebuie să se apropie, pentru a-l face să înceapă să trăiască lumina unei înțelegeri.

Este inteligent și drept a conchide, atunci, că literatura există în măsura în care ea este confruntată cu sensibilitatea unui lector, îmbogățită prin însușirile pe care acest lector i le atribuie, dar observația n-ar fi pînă la capăt dreaptă dacă n-am recunoaște că această *existență subiectivă* (personală, variabilă) nu-i posibilă fără existența unui limbaj anterior (invariabil, individualizat). În fapt, opera trăiește pe două planuri : unul *istoric* (un proiect finit, închis într-un limbaj) și altul *virtual*, subiectiv, variabil (un proiect născut din întîlnirea cu alte proiecte). Ca să iasă din inerția, mutenia ei istorică, cartea are nevoie de acest descoperitor de semne (simboluri, mituri) care este criticul și, în general, cititorul. *Existența istorică* face, pe scurt, posibilă *existența subiectivă, virtuală* și invers : fără un lector avizat cartea rămîne un pachet de foi mîzgălite.[68] Posibilitatea de interpretare începe din punctul în care se sfîrșește tentativa de a închide într-un sistem convențional de semne (textul) un număr de adevăruri elaborate. Interpretarea critică nu este total independentă de ele. Un avar din romanele lui Balzac rămîne totdeauna un avar, indiferent de metoda ce ne conduce în analiză.

Vreau să spun că punctele de vedere despre o operă pot fi variate, dar nu arbitrare. Se poate scrie în două feluri despre o carte, zicînd într-un caz că este vorba de o capodoperă, în altul de o impostură, operație ce s-a făcut, dar într-un caz cel puțin criticul a mințit dacă nu în amîndouă. S-a zis că valoarea unei demonstrații critice nu depinde de adevărurile pe care le cuprinde. Nu cred sau, mai bine

[68] George Poulet vorbește în *La conscience critique* despre opera care doarme, într-o cameră obscură, pînă ce apare cititorul.

zis, nu mai primesc cu atîta ușurință ideea că talentul are dreptul de a minți. *Verosimilitatea* mi se pare a fi o parte a *adevărului,* invenția critică nu poate fi arbitrară. *Validitatea* în critică are nevoie de o justificare estetică și justificarea nu poate exista fără respectul față de adevărul operei. Propoziționea lui Barthes trebuie atunci condiționată ; în critică există, fapt sigur, *validități* și nu *adevăruri* **definitive, absolute, dar validitățile care** nu tind spre adevăr și nu se reclamă din el pier în imprecizie și arbitrar. Acel *totul este deja făcut,* adică opera în arhitectura ei gravă, condiționează libertatea interpretării noastre.

„Lumea este sarcina mea"

15. Pactul de generozitate se bizuie pe încrederea reciprocă. Autorul să nu tragă pe sfoară pe cititor, **cititorul să nu nesocotească proiectul autorului,** să nu-i răstălmăcească sensurile. O exigență dublă pe care creatorul o stipulează în operă. Căci orice operă serioasă, sugerează Sartre, tot Sartre (încă din 1948), cuprinde un proiect de lectură [69] : o lectură implicită, un model de lectură care, bineînțeles, poate fi depășit, îmbogățit, dar nu ignorat. Opera conține un *apel* (un mesaj) care, în esență, este un apel, un mesaj de libertate. „Bucuria estetică" nu se poate înțelege fără sentimentul de libertate. Nu scriem pentru sclavi, zice într-un loc Sartre. Și tot el : „opera poate fi definită ca o prezentare imaginară a lumii în măsura în care ea

[69] Ideea pe care Michel Charles o dezvoltă într-o carte despre *Rétorica lecturii,* Editions du Seuil, 1977.

reclamă o libertate umană“ [70] Scriitorul n-are, în fond, decît un singur subiect : libertatea. A scrie este un mod de a voi libertatea. Asta presupune un *angajament*, un pronunțat gust al *schimbării* obiectului (opera), dar și transformarea operei într-un instrument de schimbare. Sartre acceptă chiar ideea mai veche a esteticii că în inima imperativului estetic există un imperativ moral. O morală care presupune un *angajament imaginar în acțiune*. Un angajament al operei sau al autorului ? Mai întîi al actului de a scrie : „Écrire, c'est donc à la fois dévoiler le monde et le proposer comme une tâche à la générosité du lecteur. C'est recourir à la conscience d'autrui pour se faire reconnaître comme *essentiel* à la totalité de l'être ; c'est vouloir vivre cette essentialité par personnes interposées ; mais comme d'autre part le monde réel ne se révèle qu'à l'action, comme on ne peut s'y sentir qu'en le dépassant pour le changer, l'univers du romancier manquerait d'épaisseur si on ne le découvrait dans un mouvement pour le transcender.“ [71]

Lumea ca acțiune : a scrie este a dezvălui lumea ; a fi esențial față de ființă și a fi esențial față de univers ; a scrie este a modifica : scriitorul este un mediator ; opera este o producție (reproducție) a ființei ; a scrie este o libertate care provoacă o altă libertate (aceea a lectorului) ; ființa este pătrunsă de o *existență*, existența este plasată în *istorie ;* opera este un act de încredere în libertatea oamenilor... Acestea sînt ideile care se repetă în scrierile lui Sartre. Sartre tînăr, cel ieșit, glorios, din război ca atîția alți intelectuali care au

[70] Op. cit., : 79.
[71] Op. cit., 76.

luat parte la rezistență. Un Sartre angajat politic, un Sartre care fundează o etică a acțiunii și mizează pe o literatură care *se bate*. „Lumea este sarcina mea" scrie el cu un nemăsurat și frumos orgoliu. De mult nu mai fusese pronunțată în literatură o propoziție atît de mîndră. „Cartea este o recuperare a ființei". O propoziție de care se poate lega o speranță.

Sartre nu propune o metodă de analiză. Propune un mod de a gîndi metoda și obiectul ei. Metoda variază în funcție de mulți factori. În funcție, întîi, de cel care o folosește. Sartre care scrie, în 1947, *Baudelaire* este unul, Sartre care scrie (și n-ajunge să termine) *Idiotul familiei* este altul. Nu zic un Sartre mai bun, dar un Sartre la altă vîrstă a spiritului. Studiile din *Ce este literatura?*, hotărîte, tăioase, ultimative, fascinate de poziția omului în univers, seamănă și nu prea seamănă cu eseurile din *Situations* VIII, IX. Este, evident, tot Sartre, dar un scriitor care nu mai crede atît de mult în literatură. Ar mai scrie el acum : *sarcina mea este lumea, opera este o recuperare a totalității existenței, a scrie este a te plasa într-o poziție esențială față de univers ?...*

Metoda din *Saint-Genet* și *L'Idiot de la famille* este infinit mai complicată. Confruntarea dintre om și operă, care rămîne tema principală a criticii sartriene, merge departe, vocile se amestecă. Cine vorbește, aici, despre cine se vorbește ? Sartre sau Genet, Sartre, sau Flaubert ? Genet este erou al operei sale, dar este, parcă, într-o mai mare măsură, și erou al lui Sartre. Flaubert, cel care spusese că operele mari ale umanității n-au autori, Flaubert devine în interpretarea sartriană un veritabil erou de epopee. Un Flaubert care se face și se desface,

un Flaubert care trăiește perpetuu într-o nevroză și se construiește pe sine, ca om și ca autor, prin această nevroză. O mie de detalii, o mie de lecturi și de re-lecturi, un bulgăre de zăpadă care crește, crește...

Nu numai opera *se lipește* de omul care a scris-o, dar și analistul acesta cu o dialectică diabolică *se lipește* tare de obiectul pe care îl analizează. Cartea despre Flaubert este, în egală măsură, o carte despre Sartre. Căci Sartre nu amuțește niciodată în fața operei. I-am putea atribui ceea ce el îi atribuie lui Baudelaire : *omul care nu se uită pe sine niciodată.* Sau : „pretexte, reflexe, ecrane, obiectele n-au niciodată valoare prin ele însele și n-au altă misiune decît aceea de a-i da ocazia să se contemple în timp ce le vede"... Umilința în fața operei nu este un sentiment pentru Sartre. Pentru el alt fel de stări se potrivesc, alt fel de cuvinte. Între analist și operă (autor) se stabilește o relație care se bizuie pe o dublă și reciprocă *autoritate.* Tema scriitorului este lumea, misiunea operei este să schimbe lumea. Criticul are datoria să dea viață unui obiect care, altfel, ar zăcea în întunericul inerției. El nu sacralizează, nici nu desacralizează : el pune în ecuație, el pătrunde sensurile, el caută legăturile ascunse și se caută, în mod sigur, pe sine. *Metoda* este cu adevărat utilă în măsura în care umilința o ajută să ajungă la ceea ce este esențial pentru creator și pentru existență, în genere.

Proiectul analistului se suprapune în acest fel (într-un fel, repet, *autoritar)* peste proiectul autorului. Sartre își asumă, în sensul cel mai plin, mai dramatic al termenului, *sarcina* operei și a autorului. Adică *sarcina lumii.* Nu-i bine zis că el se

substituie, că subordonează obiectul despre care scrie : e mai corect spus că Sartre ia în stăpînire o temă, o carte, o *viață* pentru a cerceta în ea ființa umană, ceea ce înseamnă un alt mod de a vorbi despre sine. Și despre sine. El folosește, cum am zis, *limbajul dublei autorități :* scriitorul (opera) și analistul se oglindesc unul în altul cu o orgolioasă luciditate și o maximă fidelitate. Sub degetele analistului, opera se umple de sensuri ; se umple de sensuri și analistul care se implică în operă cu toate interogațiile lui. Opera trebuie să răspundă la întrebările ce vin din afara ei, așa cum trebuie să răspundă la întrebările pe care le cuprinde. Mai este lectura, în aceste condiții, un pact de generozitate ? Lectura devine, am impresia, un contract de competiție, un exercițiu de identificare, un transfer de semnificații, o re-creare în adevăratul sens al cuvîntului. Genet nu mai este Genet pe care îl știam, autorul care vorbește fără jenă de o lume imundă. Este *Sfîntul Genet,* un martir al vieții patibulare. *Lectura* i-a schimbat identitatea, a făcut din el un personaj care, de aici înainte, va purta în opera lui crucea unei apăsătoare sfințenii. Sartre a dat, pe scurt, operei lui Genet un autor (o viață, o biografie) pe măsura valorilor ei potențiale.

•

16. Cine are prioritate, opera sau autorul ? Creația sau cel care săvîrșește creația ? Prioritate are opera pentru că numai opera circulă și după ce omul care a creat-o s-a retras. Creația, pentru că ea comunică, provoacă, se lasă pătrunsă de sensuri și capătă un corp (un corp al spiri-

tului) prin lectură. Opera, pentru că ea transformă o existență singulară într-o existență totalizantă, universabilă! Demersul criticii existențiale începe, deci, de la operă și prin operă pentru a ajunge la autor și, de aici, din nou la operă, care, ca obiectivare a persoanei, este *mai completă, mai totală decît viața*, spune Sartre în *Problemă de metodă*.

De la operă la autor și din nou la operă: un traseu de cunoaștere care duce la dezvăluirea unei *opere* și la fundamentarea unei *vieți*. Problema este *cum?* În discuțiile metodologice din ultimele decenii se vorbește, în chip abuziv după opinia mea, de *Operă* (cu majusculă) și de *Autor* (tot cu majusculă). O suspectă ridicare la putere, o inoperantă abstractizare. Ce înseamnă *Opera*, cine este *Autorul?* Nu există, știm bine, știm de foarte mult timp, *Operă*, există numai opere individuale care pot fi citite în mai multe feluri. Nu există *Autorul* care să înglobeze toate cazurile oamenilor care scriu, ci un număr mare de autori care trăiesc într-o relație variabilă cu opera lor. Referințele la o *Operă-etalon* sau la un *Autor* cu valoare paradigmatică sînt, de aceea, nepotrivite în critică. Fiecare operă are estetica ei (în sensul că își creează propria estetică) spune Flaubert și este cazul să-l credem. Și atunci? Atunci orice generalizare, în acest domeniu, este pîndită de mari riscuri. Dialogul nu-i fertil și, în fond, dialogul nu-i posibil decît cu o operă încorporată într-un limbaj accesibil. *Viața* autorului are un sens cînd este condiționată de o carte care nu seamănă cu nici o altă carte din lume. Dacă judecăm bine lucrurile, vedem că nici o operă nu se lasă reprezentată integral de altă operă și nici o biografie nu exprimă, în totalitatea ei, condiția crea-

torului. Cînd vorbim de relația dintre ele, noi săvîrșim și o reducție care ne-ar putea costa enorm, pentru că vorbim de ceva ce nu există. În artă nu există, din fericire, decît cazuri particulare, probleme speciale, norme care contrazic, de regulă, *Norma*. Opera are modele, dar modelele n-au o viață ușoară în operă. Le acceptăm ca să ne putem distanța mai ușor de ele.

Cum vom studia, atunci, relația dintre operă și autor, în ce termeni trebuie să punem problema „conduitei semnificante" de care vorbește critica existențialistă ? Într-un singur fel, cred: vizînd existența operei în materialitatea (limbajul ei), căutînd resorturile ascunse care fac în așa fel încît o viață, vorba lui Camus, să capete culoarea unui destin... Cînd un teoretician al artei îmi spune că „orice obiect estetic este, în fapt, opera unui *proiect uman*" [72], vreau să știu numaidecît, despre ce obiect estetic este vorba, ce proiectul uman se revelează în operă. Și, înainte de orice, vreau să știu care este opera care ne îndreptățește să adoptăm acest limbaj al esențelor ? Și mai departe : care sînt hotarele acestui limbaj, unde încetează el să mai fie înțeles ? În artă generalizările sînt provizorii (G. Călinescu și atîția alții o spun !), pentru că teoriile ce stau în spatele lor se bazează pe un număr limitat de cazuri. Asta nu înseamnă că teoriile (aceste „ipoteze anticipatoare", cum le zice Jean Starobinski) sînt inevitabil false. Vreau să spun numai că teoria care recomandă *o verosimilitate* în ordinea ideilor trebuie confruntată în critică mereu cu adevărul operei particulare.

---

[72] Serge Doubrovsky : *Corneille et la dialectique du héros*, 20, Editions Gallimard, 1963.

Critica existențială, de nuanță psihanalitică, apărată de un spirit revendicativ (Serge Doubrovsky [73] aduce în chestiunea pe care o discutăm o nuanță ce merită a fi semnalată. Ea se revendică din Merleau-Ponty și Sartre, dar — cum zice animatorul ei — psihanaliza existențială trage cu ochiul spre Marx și chiar spre Hegel. Poziția lui Sartre este nuanțată și, în unele privințe, corectată, mai ales atitudinea lui tranșantă din *Ce este literatura* ? Doubrovsky are, între altele, meritul de a simplifica lucrurile, făcîndu-le mai ușor de înțeles. El pornește de la ideea că „coeziunea internă a operelor este susținută de coeziunea existenței individuale și concrete (nu există alta) care se caută prin ele" [74]... Asta presupune că la un anumit nivel biografia se întîlnește cu opera, dar, încă o dată, cînd, unde ?

Psihanaliza existențială ia distanță și față de Proust, și față de Sainte-Beuve, încercînd, totuși, să-i reconcilieze, mai tîrziu, într-o sinteză nouă. Biografia tradițională (biografia actelor, faptelor exterioare) *nu explică* literatura, *ci asasinează* literatura, zice Serge Doubrovsky. Asasinează ? Nu-i un verb prea tare ? Detașarea de Sainte-Beuve este absolut obligatorie, chiar dacă, pe o cale ocolită, ne întoarcem la el. Așa că este util să subliniem : critica biografică *asasinează* literatura ! Eu aș fi mai clement și aș zice : biografia tradițională (critica biografică) anunță apariția operei semnalînd existența autorului. Atît ! Sau : creează în jurul operei o atmosferă favorabilă receptării

[73] În *Corneille et la dialectique du héros*, Editions Gallimard, 1963 ; *Pourquoi la nouvelle critique*, Mercure de France, 1966 ; *Critique et existence* în *Les chemins actuels de la critique*, Union générale d'Editions, 1968 etc.

[74] *Pourquoi la nouvelle critique ?*, 209.

O atmosferă de sărbătoare. Și, pentru ca sărbătoarea să fie mai seducătoare, critica biografică inventează un erou pe măsură : *autorul operei.* Privirea ei nu-l slăbește nici o clipă : acasă, în saloanele vieții literare, la plimbare, în alcov, la biserică, oriunde se manifestă un fel de a fi și de a gîndi al omului de lume... Urme, semne care duc spre o scriere în care criticul-detectiv nu pătrunde. Este cazul să respectăm adevărul și să recunoaștem că nici o indiscreție de acest gen n-a ucis o operă literară. Dovadă că operele pe care le-a lăudat sau minimalizat, din neștiință sau rea voință, Sainte-Beuve există și azi, sînt vii și se supun, cu obediență, analizei psihanalitice, psihanalizei existențiale, noii și intolerantei retorici...

Biografia tradițională, cad de acord la acest punct cu Serge Doubrovsky, nu poate explica nici apariția, nici structura internă a operei, iar cînd încearcă s-o facă eșuează. Eșuează, pentru că ideea ei despre viața creatorului este inadmisibil de limitată. *Viața* nu se compune din detalii, viața creatorului este, cu adevărat, *o conduită semnificativă,* un ansamblu de *fapte* și *gesturi discontinui, parțial obscure,* o serie de *semnificații deschise și ambigue* [75] care tind spre un sens (știm acest fapt de la Sartre) al totalității. În locul *eului profund* și al *eului superficial*, critica existențialistă propune un *Moi total.* În funcție de acest *eu* totalizant poate fi definită o *viață* și poate fi determinată, mai aproape de adevăr, relația ei cu o *operă.* Literatura devine, în acest caz, „dezvăluirea cea mai completă a existenței". Într-un text „un om vorbește oamenilor despre om" [76] : Dou-

[75] Op. cit., 211.
[76] *Corneille,* 20.

brovsky găsește formule fericite pentru a exprima un adevăr simplu : arta, indiferent de natura ei, „se oferă ca prezență umană" ; psihologia, politica și estetica sînt trăite de același subiect ; ele se întîlnesc și comunică printr-o *existență umană*.

Care este, în această situație, poziția favorabilă a criticii ? Inteligența criticii este să admită că biografia (scrisori, schițe abandonate, detalii privitoare la existența curentă) nu explică opera literară, că opera are o prioritate absolută asupra biografiei, că, în fine, în critică nu există un „*au-delà* de l'oeuvre, qu'il n'y a, pour la perception, d'en *deça* de la chose". Apoi apariția unei cărți nu înseamnă, automat, dispariția autorului. Moartea autorului „nu fundează adevărul operei", — cum crede Barthes, limbajul presupune și o relație de ordin ontologic care nu trebuie scăpată din vedere. Serge Doubrovsky are dreptate să spună că obiectul literar, fără origine și destinație, izolat de orice legătură cu realul (existența) este în chip fatal un obiect împuținat ; că *eul profund* al scriitorului este, în traducerea „noii noii critici", un eu fără fond [77], că, în fine, recursul abuziv la retorică nu-i mai puțin primejdios decît recursul abuziv la istorie, practicat de critica tradițională. El duce, inevitabil, la „lichidarea generală a existenței"...

Nu mai încape îndoială că *existența* trebuie readusă nu în operă (unde există deja), ci în discursul criticii. Dar ce fel de *existență ?* Conceptul ca atare circulă cu multe conotații, ambiguități în textele critice pe care le-am citat. Serge Doubrovsky vorbește, s-a văzut, de un *proiect de existență*, de o *conduită semnificativă*, fără a lă-

[77] *Critique et existence*, op. cit., 153.

muri prea mult termenii. Ne gîndim, în fond, la cel puțin trei lucruri diferite cînd vorbim de existență în literatură. Este, întîi, o existență ce preexistă și operei și autorului, și pe care o putem identifica, în cele din urmă, cu *universul* ce poartă creatorul și opera ; este, apoi, acel proiect de existență, reperabil în operă, de care vorbesc psihoexistențialiștii și, în al treilea rînd, prin existență înțelegem ceea ce Barthes numește o *structură a existenței,* Malraux — *o experiență care devine conștiință,* iar Camus (reluăm propoziția pe care am mai citat-o) : *o viață care capătă fața unui destin.* Cu alte cuvinte : un mod particular de a fi în lume, un model de viață trăit la nivelul conștiinței, dar și la nivelul inconștientului. Pe acesta îl căutăm, în fond, în operă, dar și în afara operei : în documente, în *acțiunea* sartriană, în *aventura* lui Malraux, în rețeaua de complexe, obsesii din discursul psihanalitic...

Cum se situează opera față de această *existență* complexă ? Cum se situează *viața* (existența creatorului) față de celelalte laturi ale existenței ? Și să nu uităm : cum se definește discursul critic în raport cu toate aceste nivele, trepte ale existenței ? Iată ce Serge Doubrovsky și alții care reflectează la relația dintre operă și autor, din direcția *eului total,* uită să ne spună. Ei folosesc o noțiune care determină prea multe lucruri, și se știe că, atunci cînd există prea multe determinări în critica literară, totul devine indeterminare.

Este interesant de observat că orice critică începe, azi, prin a avea o teorie a criticii. Orice metodă pune în discuție celelalte metode. Puțini sînt criticii care mai acceptă să privească în curtea vecinului. Un sentiment de intoleranță marchează

domeniul nostru în a doua jumătate a secolului pe care îl parcurgem. O intoleranță, aș zice, inaugurală, fondatoare. *Sînt* în măsura în care mă delimitez de tot. *Exist* numai în solitudinea metodei mele. Asta sugerează faptul că nu mai sînt propriu-zis critici, ci numai metode. Biletul la control : ai *metodă* ? Te poți urca în trenul criticii. N-ai o metodă bine fixată, nu aparții unei confrerii metodologice ? Adio ! Rămîi mult și bine pe peronul criticii tradiționale, hotărîta, posomorîta critică biografică, pozitivistă, psihologică, impresionistă...

Critica de azi fabrică, în consecință, cu fervoare, cu intoleranță, cu știință și cu foarte multă prezumție, metodologii. Literatura să se descurce cum poate. Analizele, cînd intervin, n-au alt scop decît să justifice o metodă dinainte stabilită. Plictiseala este că, în multe cazuri, cam știi dinainte despre ce este vorba. Deschid un studiu psihanalitic și mă aștept să aflu copii frustrați și părinți culpabili. Îi aflu, nici o surpriză, sînt toți aici : și fii și părinți, cu micile lor accidente biografice, deturnările, transferurile, fantasmele lor tulburi. Nu ascund faptul că o analiză de acest fel poate produce o mare satisfacție. Discursul psihanalitic poate fi seducător prin el însuși. Dar asta nu mă împiedică să regret că opera literară este folosită într-un sens marginal, că opera, ca *univers totalizant*, dispare. Adevăratul erou al discursului critic nu este nici eroul operei, nici creatorul ei, ci inconștientul care acționează în subteranele ființei.

Un fapt mi se pare de netăgăduit în critica din ultimele decenii : opera literară începe să-și piardă prioritatea. Opera există ca să justifice o metodă și nu invers. Chiar metodele care jură pe

text și pe nimic altceva jură, în fond, pe text ca pretext pentru metodă. Citim ca să verificăm un mod de a analiza. Răsturnare semnificativă : metoda preexistă operei. Opera nu impune și nu modifică în nici un fel instrumentele de interpretare. Cu cît cartea este mai penetrabilă, obedientă, cu atît valoarea discursului critic crește. A apărut o calitate nouă și, implicit, un criteriu nou de a judeca literatura : gradul de penetrabilitate, însușirea de a fi un cîmp fertil pentru analiză. Am putea reformula, în acest caz, celebra propoziție a lui Mallarmé : literatura n-are alt scop decît acela de a face posibilă apariția *Metodei* !... La capătul a tot ce există se află o *Metodă* suverană !

•

„Critici, analiști, păstrați aprinsă lampa lui Psyché, dar gîndiți-vă la destinul lui Acteon."

Jean Starobinski : Relația critică

17. La sfîrșitul studiului despre *Psihanaliză și cunoaștere literară* (1964), inclus în volumul *Relația critică* (1970), Jean Starobinski ne propune în cîteva rînduri o mică fabulă care, dezvoltată, ar putea exprima condiția criticului modern în raport cu metodele pe care le folosește. O fabulă care unește două mituri cunoscute : mitul frumoasei Psyché care, nesocotind interdicția zeilor, privește la lumina lămpii fața lui Amor, soțul ce-i fusese destinat și al cărui chip nu trebuia să-l cunoască ; și mitul lui Acteon, vînătorul care a îndrăznit să privească pe zeița Artemis pe cînd

aceasta făcea baie într-un riu ; zeița l-a transformat într-un cerb și a fost devorat de propriii câini. Acteon sfîșiat de câinii săi, Psyché trecînd din nenorocire în nenorocire pentru că a îndrăznit să privească fața bărbatului ce-i fusese hărăzit... O dublă interdicție, o dublă încălcare a interdicției și două moduri de a ispăși : Psyché se salvează, prin dragoste și devotament, Acteon piere înghițit de câinii săi după ce mînioasa zeiță îi schimbase identitatea. În amîndouă cazurile interdicția vizează *privirea*. Privirea este culpabilă, privirea nu trebuie să pătrundă un secret, privirea înseamnă, în fine, cunoaștere, iar cunoașterea este o agresiune. Criticul modern se află, sugerează Starobinski, în situația frumoasei și indiscretei Psyché : moare de curiozitate să cunoască *fața* ascunsă a creatorului și, încălcînd un pact, ridică lampa și privește... Ceea ce vede e minunat : figura unui adolescent fermecător... O picătură de ulei va trezi însă pe adolescentul adormit și va dezlănțui mînia zeilor. Psyché (analistul) plătește pentru indiscreția sa, dar merită : cunoașterea se transformă într-o revelație. Chiar dacă drumul spre ea trece prin infern.

Dar pe criticul modern îl poate aștepta și soarta lui Acteon : privirea indiscretă îl poate duce la moarte. O moarte simbolică : Acteon-criticul este înghițit de câinii metodei lui. Dar înainte de a ajunge aici, el mai suportă o formă de martiraj: își pierde (i se ia) identitatea. Este transformat într-un cerb, ceea ce vrea să spună : i se ia cuvîntul, i se interzice posibilitatea de a comunica (reproduce) ceea ce văzuse. Artemis pune oarecare perversitate în cruzimea ei. Ea nu-l ucide direct și nici deodată pe imprudentul, curiosul vînător. Îl coboară, întîi, pe scară biologică, luîndu-i în-

sușirea cea mai de preț pentru o ființă umană : aceea de a comunica. Vine, apoi, moartea propriu-zisă, o moarte, repet, plină de simboluri. Mitologia spune mai departe că, după ce l-au devorat pe Acteon la instigația zeiței, ciinii și-au căutat peste tot în pădure stăpînul pe care îl purtau, de fapt, în pîntecele lor. Căutîndu-l, au ajuns pînă la peștera centaurului Chiron, cel care învățase pe Acteon arta de a vîna. Chiron ridică o statuie cu imaginea lui Acteon, pentru a consola — spune legenda — pe inconsolabilii ciini.

Există, va să zică, și pentru Acteon-criticul o șansă : devine el însuși subiect pentru o operă de artă. Plătise cu o moarte rușinoasă curiozitatea de a privi o frumusețe divină, dar martirajul lui inspiră o statuie. Nu știu cum interpretează psihanaliza acest mit (Charles Baudouin nu-l introduce printre miturile fondatoare), dar un fapt bate la ochi : Chiron este părintele spiritual al lui Acteon ; el îl inițiază în arta de a vîna și tot el modelează statuia elevului sacrificat. Chiron este, deci, *tatăl* care perpetuează imaginea *fiului* ucis de ciinii pe care fiul îi dresase... Las tema deschisă pentru a fi meditată de cei interesați. Mă rezum să spun că, dacă citim în destinul lui Acteon destinul criticii moderne, putem avea serioase motive de îngrijorare. Avertismentul lui Jean Starobinski este îndreptățit : în beția metodologiei să ne gîndim la mitul lui Acteon ! Să ne ferim să transformăm critica într-un perpetuu *discurs despre metodă*, într-un *discurs despre discursuri*... S-ar putea să nu existe nici măcar un Chiron care să ne ridice o statuie pentru a consola ciinii care ne-au sfîșiat...

Fabula pe care ne-o sugerează Starobinski vizează, în esență, relația dintre critica literară și

teoria criticii. Punctul lui de vedere, exprimat în studiul liminar din *Relația critică,* mi se pare foarte lucid. Învățatul critic genevez pledează pentru ceea ce pledăm și noi : pentru o critică interpretativă care să se lase ghidată, dar nu înghițită de teoria criticii. Pentru o metodă care să nu sacrifice opera literară, ci să servească opera servind analiza. Pentru o critică, în fine, care să nu elimine nici un element esențial al operei și să nu elimine, din discuție, nici relația cu cel care a scris-o. Orice critică este, în fond, o meditație liberă. Critica are, vorba lui Starobinski, „ses coups de chance" și stările ei de plenitudine și de grație. Să nu i le retragem, să nu renunțăm la ceea ce dă noblețe acestei forme de creație. Îi trebuie, e adevărat, „principii regulatoare solide care s-o ghideze fără s-o constrîngă și care [s-o] recheme la obiectul ei", dar, aș adăuga, să fim atenți să nu facem din aceste *principii regulatoare* tema esențială a criticii. Altfel pățim ceea ce a pățit Acteon...

Starobinski propune, în fond, un lucru de bun simț. Să depășim stadiul de *simpatie spontană* față de opera literară (stadiul primar, impresionistic) și să studiem, în profunzime, „ansamblul de corelații concomitente", altfel zis, să facem o cercetare imanentă a operei ghidați de o metodă *(o tehnică)* „științifică". Să nu rămînem însă nici la această treaptă analitică, să ridicăm critica la nivelul *reflecției libere.* Reflecție liberă înseamnă mai multe lucruri : critica devine, în acest stadiu, un „savoir" care se înțelege pe sine și are, în același timp, o înțelegere globală, totalizantă a obiectului sau, cum zice tot Starobinski : „totalizare neîncheiată a ceea ce a fost relevat în chip parțial" ; o operație care să scoată în evidență „uni-

tatea structurală care guvernează jocul raporturilor interne“ [78]...

Putem medita îndelung la acest *traiect* (un termen la care Starobinski ține mult) al criticii: simpatie — studiu „imanent“ — reflecție liberă. Trebuie spus, înainte de orice, că este vorba de un traiect neîncheiat, un traiect circular (Starobinski însuși vorbește, în alt loc, de cercul hermeneutic), de o navetă care merge de la interpret spre operă și dincolo de operă și, din nou, la operă — interpret etc. Gîndirea critică nu urmează, apoi, ordinea enunțată a treptelor. Este imposibil să supraveghem în așa fel spiritul critic încît el să nu evadeze în *reflecția liberă* înainte de a trece prin stadiul studiului obiectiv... Există o cronologie a spiritului critic care nu concordă totdeauna cu cronologia impusă de metodă. Acele „coups de chances“ și „ses états de grâce“ împiedică spiritul geometric în critică să-și desfășoare nestingherit strategia lui la rece.

Mai este ceva: reflecțiile libere redau unitatea operei (unitate periclitată de cercetarea fragmentară, imanentă) și exprimă personalitatea (proiectul, vocea, cum vrem să-i zicem, traiectul special) al criticului. Căci criticul nu parazitează în marginea textului. Stima față de operă nu-l face să renunțe la propriul scenariu de creație. Starobinski are o expresie fericită pentru a numi această relație complicată de dependență — independență între operă și interpretul ei: „trecînd de la o dependență drăgăstoasă la o independență vigilentă“... Și în continuare: „autonomia noastră (fără de care explicația nu este posibilă) se

[78] Op. cit., 18—19.

va baza pe relația noastră liber variată față de invarianta realitate a operei“ [79]...

Iată un spirit care judecă bine conceptele cu care operează critica și relațiile dintre ele, tot atît de importante ca și conceptele. Starobinski are curiozitatea să privească dincolo de pereții propriei metode. Ca orice veritabil critic, el nu-și dă mai multă importanță decît este necesar, nu-i nici un spirit care aleargă, umil, în spatele operei literare. Opera există și fără mine, analistul (lectorul), dar opera devine ceea ce devine (o forță spirituală, un obiect estetic) numai dacă întîlnește în cale o conștiință critică receptoare, iar conștiinței receptoare îi este imposibil să ignore faptul că opera este un univers într-un univers de relații. Există un *dincolo* al operei, există în interiorul structurilor un „subiect structurant“ care ne trimite la un univers socio-cultural de care subiectul se apropie și se diferențiază. Perspectiva **criticii imanente** este, în acest fel, depășită. Opera cuprinde un sistem original de raporturi reciproce, dar trăiește, ea însăși, într-un sistem de raporturi.

Există un *afară* care se coordonează cu *înăuntrul* operei. În *afară*, ca și *înăuntrul* este o voce care trebuie ascultată. Aș cita din foarte nuanțatul eseu al lui Starobinski un pasaj edificator: „Și chiar dacă renunț să caut *legea* operei în afara ei (în „sursele“ sale psihologice, antecedentele sale culturale etc.), îmi este imposibil să ignorez ceea ce în operă, implicit sau explicit, pozitiv sau negativ, se raportează la universul exterior al operei. Ce raport, de ce natură este el?“ Întrebarea se deschide spre un cîmp vast de probleme. L-am străbătut deja de cîteva ori. Îl vom

[79] Op. cit., 28.

străbate, în continuare, în mod sigur, pentru că nici un subiect nu este încheiat pentru critică. Dar îl străbatem mereu altfel, îmbogățiți cu o experiență nouă. Știm ceva mai mult, cînd pornim într-o nouă aventură, știm ceva în plus față de precedenta tentativă.

Starobinski reintroduce dimensiunea sociologică în critică, introduce și dimensiunea psihanalitică, într-un concept cuprinzător și coerent, așa cum stă bine unui concept critic : să fie suficient de larg pentru a putea primi diversitatea literaturii, să fie coerent, exact pentru a impune o ordine în analiză și o ordine a judecății. Interpretările pe care criticul le dă (din Jean-Jacques Rousseau, **Corneille, Racine, Stendhal**) confirmă valabilitatea metodei. O metodă, subliniez, din care talentul nu este exclus. Un concept care nu face abstracție de puterea de imaginație a criticului și, implicit, de posibilitățile lui de creație. („Pentru a răspunde la vocația sa plenară, pentru a fi un discurs comprehensiv asupra operelor, critica nu poate rămîne în limitele unui «savoir» verificabil, ea trebuie să se facă, la rîndul ei, operă, și să-și asume riscurile operei ; „urma unui act [...] ea devine act la rîndul ei"). Așadar : discurs care se meditează pe sine în măsura în care găsește o cale de acces spre operă și spre cel care scrie opera. O meditație care asumă opera și-i reface unitatea. Amănunt de prim ordin.

Jean-Pierre Richard se plîngea, într-o convorbire pe care am reprodus-o în *Timpul trăirii, timpul mărturisirii*, că analiza tematistă distruge unitatea operei. Regreta fragmentarea operei și apropia condiția criticului modern de condiția Penelopei care deșiră noaptea pînza pe care o țese ziua în prezența peților. Neliniștea lui Richard

constituie o excepție în lumea criticii postbelice. Criticii nu-și suspectează, de regulă, metoda, nu sînt neliniștiți în privința operei. Întîmplă-se orice cu opera, metoda să strălucească ! Regăsesc în textele lui Starobinski, critic fixat la răscrucea mai multor metode (de la psihanaliză la stilistica spitzeriană), preocuparea lui Richard, a lui Georges Poulet și a altora de a salva în analiza critică unitatea, coeziunea și, de ce nu ?, strălucirea operei literare. Grija și, aș zice, loialitatea lor este ca analiza critică să nu facă din operă o grămadă de bucăți inerte. Critica, indiferent de demersul ei, să tindă să refacă unitatea universului inițial al operei. Criticul să fie un Hermes (mitul propus de Starobinski), patronul hermeneuticii, cel care străpunge limitele dintre lumi, făcînd naveta între absență și prezență, goluri și plinuri, între tărîmurile operei ca între tărîmurile universului. Reproduc aceste superbe rînduri : „Trebuie să fac opera să retrăiască pentru a o putea iubi, trebuie s-o fac să vorbească pentru a-i putea răspunde"...

Dar cine vorbește în operă, a cui este vocea pe care, în toate fazele traiectului său, criticul o ascultă, o pierde, o regăsește și, în cele din urmă, i se substituie (căci i se substituie) în discursul critic ? Să reluăm o propoziție citată de mai multe ori pînă acum : „structura *structuralistă* a operei ne trimite din nou spre un subiect structurant"... Acest *subiect structurant* poate fi interpretat prin *eul profund* al lui Proust. Dar el trimite, am impresia, nu numai spre omul care scrie, ci și spre omul care trăiește, chiar dacă Starobinski spune că nu putem ajunge la autorul anterior operei sale. Nu putem ajunge, i-am putea replica, la autorul anterior operei, dar putem ajunge, pornind de la operă, la autorul care a făcut-o și s-a lăsat făcut

de ea. Pe acest *altul* trecut prin operă Starobinski este de acord să-l interogheze. Așadar : *Cine vorbește* ? Și, de asemenea, *cui vorbește* ? Spre ce destinatar („real, imaginar, colectiv, unic, absent") se îndreaptă mesajul celui care vorbește ? Spre deosebire de *vocea impersonală* a lui Mallarmé, spre deosebire, mai cu seamă, de *ființa lingvistică* din studiile structuraliste, de *omul de hîrtie* barthian, *vocea* din Starobinski are o identitate, poate fi determinată. Un autor (adică un om care a trăit experiența scriiturii) vorbește în orice carte, și criticul să nu-și înfunde, ca Ulise, urechile cu ceară pentru a putea spune, apoi, că n-aude nimic. Jean-Jacques Rousseau, spune Starobinski, în *Transparența și obstacolul*, a fost primul care a trăit în literatură, într-un chip exemplar, „primejdiosul pact al eului cu limbajul : «noua alianță» în care omul se face verb" [80]. *Omul devine verb* ! O propoziție care cere numaidecît o interogație : dar verbul, ce păstrează verbul din vocea omului ? Cît de fidel este verbul (limbajul) față de vocea care i-a dat un corp sonor și față de mîna care i-a dat un corp grafic ? În fața acestor întrebări, criticul se descurcă singur, fiecare cum poate. Metoda, am impresia, nu-l ajută prea mult.

„Le plaisir du texte comporte aussi un retour amical de l'auteur."

Roland Barthes : Sade, Fourier, Loyola

18. Parafrazînd pe Jean-Paul Sartre, aș spune : *cineva lipsește aici : e Roland Barthes* ! Ce gîn-

[80] *Jean-Jacques Rousseau*, 239.

deşte despre toate acestea Barthes care, de regulă, le gîndeşte pe toate ? Pentru Barthes problema *vocii* din text există ca atare, după cum există problema relaţiei dintre *cine vorbeşte* şi *cine scrie* textul. Articolul *Écrivains et Écrivants* [81] din *Eseuri critice* (1964) începe chiar cu întrebările formulate mai sus. În stilul său, Barthes dă un răspuns care cuprinde, în acelaşi timp, un contra-răspuns. Există mereu la el (cum dovedesc în alt capitol al acestei cărţi) o incertitudine care periclitează certitudinea din enunţ. Barthes este spiritul nuanţelor ce se devoră. O inteligenţă care se construieşte (dacă admitem că *ne facem, ne construim* pe măsură ce scriem !) de la un anumit grad de ambiguitate a limbajului.

Dar nu-i vorba, acum, de Barthes ca *logothète* (îi împrumut un termen) ci de poziţia pe care acest geniu de fineţe bizantină o are faţă de o temă ce străbate şi delimitează critica modernă de critica tradiţională [82]. Barthes face, mai întîi, o disociere între *écrivain* şi *écrivant*. Pentru *écrivant*, cuvîntul este un vehicul al gîndirii, nimic mai mult. Cu el (prin el) comunică. A scrie este pentru *écrivant* un verb tranzitiv. Îl foloseşte ca să ajungă la un scop, noţiunea de stil n-are nici un înţeles pentru el. *L'écrivain* se revendică din altă religie. Cuvîntul nu mai este un simplu vehicul, cuvîntul este o structură, iar *a scrie* rămîne, în toate cazurile, un verb intranzitiv. *L'écrivain lucrează* cuvîntul şi, spre deosebire de *l'écrivant*, acceptă să-şi piardă ceea ce Barthes numeşte „propria structură şi aceea a lumii în structura cuvîntului"...

---

[81] Articolul este datat 1960 ; aş traduce aceşti termeni folosind o veche expresie a lui Slavici : *scriitori şi scrietori*.

[82] În măsura în care, s-a văzut, produce delimitări şi în interiorul cîmpului critic modern.

Să reținem această precizare, este importantă : *scriitorul* își pierde structura în structura cuvîntului. Eu aș traduce a pierde prin a trece. Deposedarea (pierderea) este, în fapt, o nouă întrupare. Gîndind în termenii barthieni, putem zice că, pierzîndu-și corpul fizic, scriitorul își fabrică prin scris un *corp lingvistic*. Însă scriitorul nu este singur în această lume și nu apare din neant. Există *lumea* care îl precede și-l urmează. Lumea pe care o poartă și-l poartă. Ce raport există între omul care scrie (și scrie muncind, asumîndu-se și lăsîndu-se asumat de cuvînt) și universul *din afară* ? Barthes dă o explicație la care nu putem decît subscrie : „scriitorul este un om care absoarbe în chip radical *le pourquoi* al lumii într-un *comment écrire*. Și miracolul, dacă putem zice, este că această activitate narcisiacă nu încetează să provoace, de-a lungul unei activități seculare, o interogare a lumii : închizîndu-se în *le comment écrire*, scriitorul sfîrșește prin a regăsi o problemă prin excelență deschisă : *pentru ce lumea* ? Care este sensul lumii ? Pe scurt, în momentul chiar în care munca scriitorului devine propriul ei scop, ea recapătă un caracter mediator : scriitorul concepe literatura ca scop, lumea i-o retrimite ca mijloc : și în această decepție infinită scriitorul regăsește lumea, o lume stranie, dealtfel, pentru că literatura o reprezintă ca o problemă, niciodată, *în definitiv*, ca un răspuns."

Trecem peste alte speculații (admirabile, dealtfel, de mare efect intelectual), să nu pierdem din vedere ideea esențială a lui Barthes : scriitorul este un om care include interogația lumii într-o interogație (și o motivație) a scrisului. Punctul lui de vedere este apropiat, aici, de poziția existențialistă a lui Sartre, apropiat și de poziția marxistă a lui Brecht (marele model, dealtfel, al lui Barthes în această fază). Însă

Barthes mută curînd tema raportului dintre *cine vorbește* și *cine scrie* pe alt plan. Mai exact spus : o gîndește în alt plan și din alt unghi. În eseul *Cele două critici* (datat 1963) detașarea de biografismul de tip Sainte-Beuve și de pozitivismul lansonian este netă. O detașare dialectică, o disociere care nu ignoră factorul istoric. Paradoxul este că Barthes reproșează criticii istorice faptul că refuză istoria. El nu neagă utilitatea erudiției în critică, impută doar criticii de tip pozitivist recursul la ceea ce el numește „postulatul analogiei". Asta înseamnă a explica opera literară în funcție de un *altul*, de un *în altă parte* al literaturii (sînt expresiile lui Barthes), în timp ce opera nu este decît propriul său model.

Acest *altul, în altă parte*, ca punct de referință, vizează atît critica de obediență freudiană (Charles Mauron, în speță), cît și critica de nuanță marxistă (Lucien Goldmann). Barthes propune, în locul *paradoxului analogiei*, pe care se bazează critica determinărilor, noțiunea de „corespondență omologică", potrivită pentru o *critică a semnificațiilor*. Din sfera ei mai generală, Barthes trage firul *criticii imanente* care, în termeni saussurieni, face analiza *semnificantului*, nu *a semnificatului* (domeniul criticii deterministe). La acest nivel, raportul dintre autor și operă, pe care încă o dată, lucidul Roland Barthes nu-l exclude din discuție, este văzut ca un „raport al raporturilor", nu ca o relație cauzală între o *viață* și o *scriere*. Disociere binevenită : „și dacă există un raport între autor și opera lui (cine l-ar putea nega ? Opera nu pică din cer : numai critica pozitivistă crede încă în Muză), acesta nu-i un raport «pointilist» care adună fragmente asemănătoare, discontinui și «profunde», dimpotrivă, e vorba de un *raport* între *tot* autorul și *toată* opera, un *raport de ra-*

porturi, o corespondență omologică, și nu analogică" [83].

Un raport de raporturi este admirabil spus. Formula va face, de altfel, carieră în *noua* (și *noua noua*) *critică*. Fiecare înțelege ce vrea prin ea. Pentru că Barthes asta înseamnă o modificare fundamentală în practica criticii, o trecere de la explicarea operei la studiul funcțiilor textului, o conversiune profundă a ceea ce tot el numește „les normes du savoir". Formulă care vrea să sugereze, între altele, că trebuie întors spatele criticii biografice, centrată pe o *genetică a detaliului literar*, trebuie depășită și sfera pozitivismului critic care caută referințe, pentru operă, în circumstanțele din afara operei propriu-zise. Ceea ce nu înseamnă că trebuie contestată, avertizează Barthes, utilitatea muncii depuse de harnicii, onești, erudiții critici pozitiviști. Barthes este înțelegător, nu din complezență, ci din convingerea că aceste achiziții pot servi, într-o oarecare măsură, criticii de interpretare (în studiul despre Michelet, însuși Barthes le folosește). În altă parte, el deplînge faptul că proiectul lansonian n-a fost dus pînă la capăt : n-a fost constituit acel corp complet de studii amănunțite al faptelor literare.

Relația dintre autor și operă, așa cum o gîndește Barthes, nu este o relație cu sens unic, nu-i, mai cu seamă, o relație de la cauză la efect, este, înainte de orice, o relație prin limbaj. Totul este limbaj, totul se justifică în funcție de limbaj. Omul și opera nu sînt, în mod inevitabil, într-un raport de similitudine. Opera poate fi (și este cu precădere) *infidelă* : nu toate ideile, sentimentele autorului trec în operă, chiar atunci cînd autorul își propune, în

[83] *Essais critiques*, 250, Editions du Seuil, 1964.

mod expres, să *le spună* în text. Textul le dă alt sens. „Scriitorul — avansează Barthes un paradox este un individ căruia «autenticitatea» îi este refuzată" [84]. Trebuie să înțelegem prin aceasta că sinceritatea autorului este inevitabil dejucată de operă, adică de un limbaj care are propriile exigențe, propria normă, propria autenticitate. Opera transformă „buna credință" a autorului, liniștește regretele, naivitățile, fricile, scrupulele sale. De acord, dar nu-i prea mult a gîndi, cum spune Barthes, că „o operă nu păstrează nimic" din toate acestea? Mai aproape de adevăr ar fi să spunem că scriitura, dîndu-le altă destinație, le dă și altă calitate. Discursul le absoarbe și le conferă o identitate nouă.

Pe scurt, a scrie este, pentru Barthes, a transforma lumea într-un discurs. Un discurs însă care preia interogațiile lumii (acel fundamental *de ce?*) pentru a-și enunța propriile interogații. În noțiunea impersonală de *lume* trebuie să includem și existența creatorului. Barthes n-o neagă, n-o exclude din critică, o scoate cel mult, pentru o vreme, în afara analizei. Dar se va vedea curînd că existența autorului pătrunde în analiză dintr-o direcție pe care n-o puteam bănui: dinspre *plăcerea textului*, sub masca bucuriei de a citi.

*

Dar pînă să vină plăcerea de a citi în alt mod textul literar, este imperios necesar să ne despărțim de modul de a citi al criticii tradiționale. Într-un studiu răsunător, *Critică și adevăr* (1966), Barthes retează capul hidrei universitare [85] reprezentată de

[84] *Literatură și semnificație*, în *Essais critiques*, 276.

[85] Barthes folosește de mai multe ori noțiunea de *critică universitară* (în *Eseuri critice*) pentru a desemna vechiul spirit pozitivist, înflorit, într-adevăr, în umbra zidurilor Sorbonei. Între timp, *noua critică* a pătruns în Universitate, a pătruns și o domină. Cu cîțiva ani înainte

R. Picard. Este cunoscut războiul, care a durat aproximativ un deceniu, dintre *paleo-critică și noua critică*. La el participă, în afara lui Barthes și Picard, forțe din mai multe direcții metodologice. Spiritul sorbonard apără un mod de a gîndi literatura și un mod de a scrie despre literatură, atacat de niște tineri barbari ajunși sub zidurile universității. Barthes începe prin a pune în discuție legitimitatea acestui punct de vedere. Punctul de plecare este Racine, subiect etern pentru critici, universitari și neuniversitari. Barthes scrisese, mai înainte, trei studii despre Racine grupate într-o carte *(Sur Racine*, 1960) care a produs mare vîlvă. El reușise să smulgă pe Racine din mîinile sorbonarzilor, dăduse un alt Racine, un Racine în care Andromaque nu mai este Du Parc, Racine nu-i Oreste la 26 de ani, Racine n-are nimic de-a face cu Neron și nici Burrhus cu Vitard... Mai mult, în *Istorie și literatură*, studiul cu care se încheie cartea, Barthes atacă pe față metoda pozitivistă zicînd că trebuie abolit dreptul autorului (creatorului) de a domina opera și istoria din afara operei. Contestă privilegiul «centralisateur accordé à l'auteur». *Autorul*, beneficiind de acest privilegiu, împiedică criticul să vadă istoria adevărată, aceea a instituțiilor din epocă, de pildă. *Autorul* înghite orice perspectivă. Să-i luăm, atunci, puterea. Se poate închipui ce reacție a putut provoca o propoziție ca aceasta : „A amputa literatura de individ". Istoria literaturii, zice Barthes, nu-i posibilă decît prin acest sacrificiu. Numai astfel opera își recapătă transcendența, și istoria literaturii întîlnește istoria reală...

---

de a muri, Barthes însuși, ereticul, fusese acceptat la *Collège de France*. Ceea ce numim, azi, *critică universitară*, este, în fapt, *critica imanentă*, *critica semnificațiilor*, pe scurt, *noua critică*.

Provocarea fusese formulată. Urmează replica. Picard, denunțînd *noua impostură* a *noii critici*, apără autoritatea și prioritatea autorului asupra operei. Barthes mută discuția pe terenul *semnificației* și contestă dreptul scriitorului de a lămuri *sensul legal* al operei sale. El scoate, în fapt, din discuție incomodul personaj : „În general sîntem înclinați să credem, cel puțin azi, că scriitorul poate să-și revendice sensul operei sale și să definească, el însuși, acest sens ca fiind legal ; de unde o interogare absurdă adresată de către critică scriitorului mort, vieții lui, urmelor lăsate de intențiile lui, pentru ca el însuși să ne asigure asupra semnificației operei sale : se vrea cu orice preț ca mortul sau substituții lui, timpul său, genul, lexicul, pe scurt *contemporanul* autorului, proprietar prin metonimie al dreptului scriitorului trecut asupra creației sale să vorbească. Mai mult : ni se cere să așteptăm moartea scriitorului pentru a-l trata cu «obiectivitate» ; curioasă răsturnare : opera poate fi tratată ca un fapt exact numai în momentul în care devine mitică." [86]

Pusă în acești termeni, problema nu mai comportă discuție. Barthes are, indiscutabil, dreptate. Nu-i nevoie, pentru a deduce sensul operei, să ne adresăm scriitorului, viu sau mort, sau *substituților* lui. Nu-i, apoi, sigur că sensul dat de scriitor, în eventualitatea că scriitorul a oferit cheia operei sale, este sensul cel mai adînc. A vorbi de *sensul legal* al unui poem sau al unei drame este un nonsens, cînd știm bine că o operă n-are un unic sens. Barthes trage discuția într-o zonă unde este greu să fie înfrînt. Pentru el, și pentru *noua critică* de nuanță structuralistă, opera își poartă sensurile și ni-

[86] *Critique et vérité*, 59.

meni și nimic din afară nu i le poate justifica. „*Hors de toute situation* — zice Barthes — opera doarme în pura ei ambiguitate, pînă ce o lectură inteligentă îi dă unul sau mai multe sensuri". Ambiguitate pură ? Nu se joacă Barthes cu vorbele ? Se joacă, dar nu trebuie să ne mirăm prea tare, Barthes știe să scoată din jocurile lui cu limbajul sensuri uluitoare. Din situația purei ambiguități, opera intră într-o *situație-profetică*, întoarce el lucrurile. Opera este mereu într-o situație profetică, pentru că în ea este mereu o Pythie care sugerează numai, nu comunică (nu divaghează). Mai este, apoi, situația celui care face lectura, care consultă, adică, pe această puțin vorbăreață Pythie.

Situația lectorului, schimbătoare prin natura ei, se adaugă situației ambigue și profetice a operei. Și astfel opera *se compune*, astfel opera își oferă sensurile, astfel știința literaturii (Barthes nu se îndoiește încă de posibilitatea unei științe a literaturii ; mai tîrziu se va da îndoi !) pune între paranteze numele autorului. Ea nu-și poate asuma situația autorului, deși există un ușor regret în propozițiile lui Barthes, nu știm cît de sincer („se pot imagina sacrificiile pe care o astfel de știință..."), dar există. Știința literaturii îmbrățișează doar cauza operei. Opera „retrasă din orice *situație*" : „opera nu-i înconjurată, desemnată, protejată, dirijată de nici o situație. Nici o viață practică nu-i aici pentru a ne spune sensul pe care trebuie să i-l dăm"...

Nimic de obiectat nici la aceste observații. Într-adevăr, nici o situație din afara operei nu-i prezentă la întîlnirea dintre operă și lector. Lectorul poate să cunoască pre-istoria operei (cine a scris-o, cînd a fost scrisă, în ce circumstanțe, care au fost intențiile autorului), dar, de regulă, el ig-

nară aceste date. Și chiar dacă știe cîte ceva, opera este suverană. Între ei doi (lector și operă) se hotărăște totul. Actul strict al lecturii impune o solitudine, o tăcere absolută. În această fecundă tăcere se petrec multe.

*

„Ca instituție, autorul este mort, dar...

19. Acum are loc amicala întoarcere a autorului de care vorbește tot Barthes în prefața la *Sade, Fourier, Loyola*. Este, aici, un paradox pe care trebuie să-l explicăm în prealabil. Lectura presupune, s-a văzut, o desfacere a operei de legăturile ei exterioare. Lectorul și opera se izolează într-un spațiu și un timp care nu mai respectă legile obișnuite ale existenței. Nici legile, nici relațiile. Dar tocmai acum, în liniștea deplină a lecturii, cînd opera se oferă ca sens și cititorul o însuflețește cu sensuri, acum reapare marele exilat, autorul. O imagine *specială* a autorului. În amintita prefață, Barthes explică admirabil apariția acestui neașteptat vizitator. Totul începe cu plăcerea Textului (scris cu majusculă, sacralizat într-o analiză care nu face decît să desacralizeze literatura : alt paradox !). La început este, deci, plăcerea, iar plăcerea cheamă Autorul : „plăcerea Textului comportă, de asemenea, o întoarcere amicală a autorului. Autorul care revine nu este, în mod sigur, acela care a fost identificat de instituțiile noastre (istoria și învățămîntul literaturii, al filozofiei, discursul Bisericii); nu este nici măcar eroul unei biografii. Eroul care vine în Textul său și apare în viața noastră n-are unitate ; este un simplu plural de *charmes*, locul

cîtorva detalii păstrate, sursă totuși de vii licăriri românești, un cînt discontinuu de amabilități, în care noi citim, cu toate astea, moartea mai sigur decît o citim în epopeea unui destin ; nu-i o persoană (civilă, morală), este un corp" [87].

Trebuie spus, spre a înțelege bine lucrurile, că pentru Barthes *corpul* are multe conotații. Poate să însemne un corp al limbajului (un corp gramatical), poate să sugereze o suită de detalii, microstructuri, cum mi se pare că se întîmplă în cazul de față : fragmente din structura unei existențe Cînd citesc pe Sade, explică eseistul, ceea ce-mi vine în minte din viața lui Sade nu este spectacolul grandios al unui om oprimat de societate din pricina pasiunii de care este dominat (Barthes zice : *focul pe care-l poartă !),* nu-i destinul ca atare al scriitorului, ci altceva : felul, de pildă, în care Sade folosește apelativul „mili" pentru „mademoiselle", manșonul alb pe care și-l pune cînd agață pe Rose Keller sau ultimele lui jocuri cu mica spălătoreasă din Charenton. Din viața lui Fourier reține (sau îi reapare) gustul utopistului pentru o anumită specialitate de pateuri pariziene sau simpatia lui tîrzie pentru lesbiene. Din Loyola, nu imaginea sfîntului îi întovărășește lectura, nu viziunile, pelerinajele, ci numai ochii lui frumoși, înecați în lacrimi etc.

Barthes folosește, în aceste circumstanțe, și noțiunea de *biographème*. Visează la o biografie compusă din mici unități semnificative care să dea imaginea unui autor (unui *corp)* în timpul lecturii. Dacă aș fi scriitor și aș fi mort, zice pe jumătate în glumă, jumătate serios Barthes, cît mi-ar place ca un biograf cordial și dezinvolt să-mi fixe-

[87] *Sade, Fourier, Loyola,* 13, Éditions du Seuill, 1971.

nară aceste date. Și chiar dacă știe cîte ceva, opera este suverană. Între ei doi (lector și operă) se hotărăște totul. Actul strict al lecturii impune o solitudine, o tăcere absolută. În această fecundă tăcere se petrec multe.

*

„Ca instituție, autorul este mort, dar...

19. Acum are loc amicala întoarcere a autorului de care vorbește tot Barthes în prefața la *Sade, Fourier, Loyola*. Este, aici, un paradox pe care trebuie să-l explicăm în prealabil. Lectura presupune, s-a văzut, o desfacere a operei de legăturile ei exterioare. Lectorul și opera se izolează într-un spațiu și un timp care nu mai respectă legile obișnuite ale existenței. Nici legile, nici relațiile. Dar tocmai acum, în liniștea deplină a lecturii, cînd opera se oferă ca sens și cititorul o însuflețește cu sensuri, acum reapare marele exilat, autorul. O imagine *specială* a autorului. În amintita prefață, Barthes explică admirabil apariția acestui neașteptat vizitator. Totul începe cu plăcerea Textului (scris cu majusculă, sacralizat într-o analiză care nu face decît să desacralizeze literatura : alt paradox !). La început este, deci, plăcerea, iar plăcerea cheamă Autorul : „plăcerea Textului comportă, de asemenea, o întoarcere amicală a autorului. Autorul care revine nu este, în mod sigur, acela care a fost identificat de instituțiile noastre (istoria și învățămîntul literaturii, al filozofiei, discursul Bisericii); nu este nici măcar eroul unei biografii. Eroul care vine în Textul său și apare în viața noastră n-are unitate ; este un simplu plural de *charmes*, locul

cîtorva detalii păstrate, sursă totuși de vii licăriri românești, un cînt discontinuu de amabilități, în care noi citim, cu toate astea, moartea mai sigur decît o citim în epopeea unui destin ; nu-i o persoană (civilă, morală), este un corp" [87].

Trebuie spus, spre a înțelege bine lucrurile, că pentru Barthes *corpul* are multe conotații. Poate să însemne un corp al limbajului (un corp gramatical), poate să sugereze o suită de detalii, microstructuri, cum mi se pare că se întîmplă în cazul de față : fragmente din structura unei existențe Cînd citesc pe Sade, explică eseistul, ceea ce-mi vine în minte din viața lui Sade nu este spectacolul grandios al unui om oprimat de societate din pricina pasiunii de care este dominat (Barthes zice : *focul pe care-l poartă !),* nu-i destinul ca atare al scriitorului, ci altceva : felul, de pildă, în care Sade folosește apelativul „mili" pentru „mademoiselle", manșonul alb pe care și-l pune cînd agață pe Rose Keller sau ultimele lui jocuri cu mica spălătoreasă din Charenton. Din viața lui Fourier reține (sau îi reapare) gustul utopistului pentru o anumită specialitate de pateuri pariziene sau simpatia lui tîrzie pentru lesbiene. Din Loyola, nu imaginea sfîntului îi întovărășește lectura, nu viziunile, pelerinajele, ci numai ochii lui frumoși, înecați în lacrimi etc.

Barthes folosește, în aceste circumstanțe, și noțiunea de *biographème*. Visează la o biografie compusă din mici unități semnificative care să dea imaginea unui autor (unui *corp)* în timpul lecturii. Dacă aș fi scriitor și aș fi mort, zice pe jumătate în glumă, jumătate serios Barthes, cît mi-ar place ca un biograf cordial și dezinvolt să-mi fixe-

[87] *Sade, Fourier, Loyola,* 13, Éditions du Seuill, 1971.

Nimic din biografia exterioară a creatorului nu pătrunde în spațiul lecturii. Persoana civilă a autorului rămîne unde se află, cititorul nu-i un Orfeu care s-o smulgă din uitare. Este posibilă o biografie, în ordine critică, dar o biografie constituită pe bază de *biografeme*... Cealaltă, biografia omului social, nu intră în prevederile lui Barthes. Nici măcar biografia omului care scrie, în totalitatea actelor lui, deși, scriind despre Balzac (S/Z, 1970), Barthes mărturisește că a codificat toate referințele la viața și opera lui Balzac. Nu l-a interesat, totuși, și nu-l va interesa nici de aici înainte, autorul ca „locul unei proprietăți, moștenirea, filiația, Legea“ [88]. Este posibilă doar recuperarea autorului ca *ființă de hîrtie* și are, în acest sens, cîteva proiecte.

Barthes deschide o ușă care nu știm, deocamdată, spre ce dă : „Dar, dacă se va ajunge într-o zi a distanța determinarea în profitul unui multitext, al unei țesături de conexiuni, atunci se va putea relua autorul ca ființă de hîrtie, prezent în text sub forma unei inscripții [...]. Aș spune chiar că doresc acest lucru ; aș vrea să scriu într-o zi o bio-grafie.“ În alt interviu (publicat în 1971), eseistul aduce precizări privitoare la biografia ființei de hîrtie, introducînd o formulă nouă : *ergografia*. Este vorba de *scriitura actului de a munci* (ergograful este un aparat care studiază și măsoară efortul muscular). Adnotările eseistului rămîn, pînă la un punct, criptice. Limpede este, în continuare, ostilitatea lui față de biografia tradițională : „ceea ce ar trebui să se facă nu este biografia scriitorului, ci ceea ce am putea numi

[88] *Le grain de la voix*, 79—80 ; interviul a apărut mai întîi în *Les lettres françaises*, 20 mai 1970.

«l'écriture de son travail», un fel de ergografie" [89]. Nu spune mai mult, dar din ceea ce spune înțelegem că gîndul lui este la o ființă creată de limbaj, la un scriitor, în fine, care trăiește în Text ca un personaj gramatical.

Cînd apare *Plaisir du texte*, un jurnalist îi pune sub ochi fraza mai veche despre întoarcerea autorului. Barthes o justifică într-un mod care interesează: „Această frază, după părerea mea, ar fi mai degrabă în avangardă! În realitate, ar fi o mare eliberare în ziua în care ar putea fi recuperați autorii trecutului ca niște corpuri drăguțe, urme ce rămîn seducătoare. Există scriitori care arată calea; mă gîndesc la Proust, la Jean Genet (vorbesc de romanele sale): *el este în cărțile sale* (s.n.). El spune *Eu, Jean*. Totuși, n-o să-i vină nimănui ideea să spună că aceste cărți exprimă o experiență subiectivă: Genet este în cărțile lui ca *personaj de hîrtie*. În asta constă reușita operei sale: ca personaj în întregime desmoștenit, debarasat de orice ereditate în raport cu el însuși ca *referent*" [90]. Opresc explicațiile lui Barthes aici. Scriitorul *este*, așadar, în text, un personaj de hîrtie, *eul* care vorbește în narațiune este și nu este, în același timp, Jean Genet sau Marcel Proust. Că este înțelegem, că nu este și, mai ales, cine este acest *altul* care vorbește — înțelegem mai greu. Formula *personaj de hîrtie*, pe care Barthes o repetă, dă o sugestie, dar nu lămurește ideea asupra a ceea ce ar trebui să fie o veritabilă biografie, o adevărată *ergografie*. „Adesea, am avut dorința de a scrie o biografie —

[89] Op. cit., 138.

[90] Op. cit., 157; interviul apare în prealabil în *Les lettres françaises*, 9 febr. 1972.

scrie el într-un loc [91], dar, dacă aș scrie, ar fi vorba tot de biografia unei ființe de hîrtie." Are în vedere un „Chateaubriand de papier", de pildă, care să nu semene în nici un fel cu Chateaubriand al biografilor. Un Chateaubriand din faza bătrîneții, acela care devenise o mașină de făcut cărți!

În problema pe care o analizăm, Barthes ocupă *un loc de tranziție*, spre a-i folosi o definiție pe care el însuși și-o dă în altă împrejurare. Nu-i de partea biografilor, dar nici nu se hotărăște să elimine cu desăvîrșire din text autorul. Anunță moartea omului care scrie și preamărește învierea omului gramatical. Constată decesul Tatălui (părintele textului) și, cu tandrețe, îi reconstituie imaginea (o anumită imagine) din particulele împrăștiate în cele patru vînturi ale operei. Laudă plăcerea textului și are sentimentul că, pierind autorul, plăcerea lui a pierdut ceva. Îl inventează, atunci, pe autor în propria imaginație și cu mijloacele imaginarului său, pentru ca, la prima cotitură, să-l abandoneze, pînă cînd o nouă lectură, o nouă nostalgie să-i pregătească *întoarcerea amicală*.

Văzînd această rotație a dialecticii critice, nu știi ce să crezi: autorul este condamnat la o moarte ritualică sau la reînviere ritualică?! Sigur este că Barthes dă autorului un statut incert. Îl ține mereu în anticamera lecturii. Trebuie să ne închipuim spațiul lecturii barthiene ca o încăpere cu două ieșiri (sau intrări). Pe una intră autorul cînd este chemat, sub tensiunea lecturii, pe alta este expediat același autor cînd plăcerea lecturii se debarasează de nostalgia omului care a

[91] *Le Nouvel Observateur*, 10 dec. 1979; interviu reprodus în *Le grain de la voix*, 322.

scris opera. Urmele acestei neîncetate *treceri* rămîn în limbaj, *constituie* limbajul ca atare, adică *opera, textul.* Pe acestea, criticul care se plictisește să stea mult în același loc (aș zice: Barthes se plictisește să stea mult în aceeași idee!), nu le părăsește. Autorul vine și pleacă, moare și reînvie, și din morțile și reînvierile lui succesive, procesuale, rămîne un *om de hîrtie.* Cu acest înger gramatical se luptă la nesfîrșit acest Iacob al criticii moderne. Barthes nu amestecă omul care scrie în analiza operei, dar se gîndește, în clipele lui de relaxare, la o biografie curioasă : aceea care să reconstituie *scriitura actului muncii,* la o ergografie care, dacă înțeleg bine, n-ar trebui să înregistreze propriu-zis stările omului care scrie, ci structurile acestor stări, tensiuni, mecanismele actului de a scrie.

Barthes nu-i, cu toate acestea, programatic ostil față de orice biografie. În citatul interviu din 1979, el laudă pe Painter, biograful lui Proust, pentru că acesta ar fi reabilitat „marcellismul", adică : „un interes real pentru persoana privată a lui Proust și nu numai pentru personajele operei sale". Citim, oare, bine ? : *interes pentru persoana privată a lui Proust...* Dar, pentru Dumnezeu, aceasta este ambiția de mai bine de un secol a criticii biografice ! Aceasta este biografia pe care o detestă în modul cel mai radical Proust și atîția alții după el !

Trebuie să spun că nu mă scandalizează deloc fugile, întoarcerile, metamorfozele lui Roland Barthes. Le consider dovezi de sensibilitate și inteligență critică. Barthes e prea deștept să nu-și dea seama că Textul nu se face singur, că omul

care scrie lasă urme în ceea ce scrie, că nu este posibil să considerăm *corpul limbajului* irremediabil detașat de *corpul* (folosesc termenul în accepția barthiană), de corpul, zic, al scriptorului. Scriitorul poate deveni o mașină de fabricat cărți, dar nu este deloc sigur că mașina merge de la sine. Măcar o dată, la început, cineva îi dă un impuls, o pune în stare de funcționare. Și *la început* înseamnă, aici, cam fiecare propoziție din carte. Restul, vorba aceea, merge strună...

Locul de tranziție între poziții radicale aduce lui Barthes mari avantaje. Vreau să zic, operei lui. Barthes dă impresia, cînd îl citești, că este un spirit care acceptă dialogul cu adversarii săi. Strategie inteligentă : eseistul nu respinge, *de plano*, problemele care agită cîmpul advers, cum fac atîtea spirite despotice în cultură. El face ceva mai mult și, indiscutabil, mai subtil : le apropie, le transformă în temele sale și le dă altă destinație. Învăluire ce dă roade. Azi, cînd vedem că terorismul metodologic începe să enerveze tot mai multe spirite — întocmai ca celălalt terorism, politic, care însîngeră sfîrșitul secolului nostru — opera lui Barthes nu dă deloc semne de oboseală. Ea intră proaspătă în noua sinteză care se pregătește, în noua fază integratoare a criticii, dominată, pînă acum, de ceea ce am văzut că a dominat-o. „Imperialismele locale" n-au putut conta pe Roland Barthes cît a trăit și cu atît mai puțin după moartea lui.

*

„Nu există decît biografia vieții neproductive. Îndată ce eu produc, îndată ce scriu, Textul este acela care mă deposedează (din fericire) de durata mea narativă"...

Roland Barthes par Roland Barthes

20. Într-un loc,[92] Barthes declară : „eu n-am biografie" și mai departe : de la primul rînd scris „eu nu mă mai văd, eu nu mai sînt o imagine pentru mine. Nu mai ajung să mă imaginez, să mă fixez în imagini"... Curios, Barthes — cum voi dovedi în eseurile consacrate lui în această carte — Barthes este mereu prezent în scrierile lui strălucitoare. Chiar și în acelea foarte speciale Michelet. Nu știm dacă el însuși nu se poate vedea (*S/Z, Sistemul modei*) sau în volumul despre dea (îl putem crede, în definitiv), dar, la lectură, Barthes iese mereu în față. Imposibil să faci abstracție de acest autor inteligent foc, răsfățat, inventiv, mereu în căutare de ceva. Trebuie să alergi, ce mai !, după el, altfel ești un lector pierdut. Cu Sartre te mai descurci, el stă, cel puțin, mai multă vreme într-un concept, cu Barthes este foarte greu. Face ceea ce zice că nu face. Iubește (prin scris, în scris) ceea ce detestă, îmbrățișează o noțiune și apoi o lasă, cînd te aștepți mai puțin, din brațe. Zburdă printre concepte și, citindu-l, n-ai deloc sentimentul că Barthes este o *ființă de hîrtie*, un personaj pur gramatical.

---

[92] *Le Nouvel Observateur*, 10 ian. 1977.

Nu o întoarcere, ci o perpetuă *tovărășie amicală* impune plăcerea textului barthian. Dacă aș intra în pielea acelui prietenos biograf pe care îl invoca el, ce-aș reține din viața lui Barthes pe care — dealtfel — o cunosc foarte puțin ?! O tandrețe, o imensă tandrețe, înainte de orice ; imaginea lui, apoi, printre prietenii tineri : imaginea unui Barthes, spre șaizeci de ani, devenit magistru, *guru*, puțin rușinat de situația în care a intrat. *Aproape de prieteni*, zice el explicînd în *Roland Barthes par Roland Barthes* o fotografie de grup. Privind-o, Barthes îmi pare *un maître penseur* care se retrage cu discreție în spatele unui elev și lasă, cu o prefăcută pudoare, capul în jos. Însă sub braț are un teanc de foi sau de cărți, semnul autorității, paternității lui... Reținînd, în fine, imaginea autorului care, în același cerc de prieteni, se boicotează singur, face efortul să nu *oficieze* în seminarul de la *Hautes Etudes*, la care am participat, dealtfel, timp de un semestru. Barthes predă aici limba cordialității și se străduiește să spargă schemele tradiționale ale predării... Acest tandru, amical profesor care împinge toate obiectele literare în cîmpul unei *pure ambiguități*, scoate mereu capul dintre rînduri, cînd îi citesc (recitesc) acum însemnările despre moartea autorului ca instituție, despre spulberarea Tatălui în Text, reîntoarcerea amicală a autorului sub forma unui personaj golit de sîngele existenței...

În *Michelet par lui-même* (1954), Barthes scrie o biografie (sau monografie) care nu seamănă cu biografiile tradiționale, dar care nu exclude, totuși, pe *omul Michelet*. Opera este obsesia criticului, nu istoria celui care a scris-o. Nu știm cum se face, dar istoria omului pătrunde în text în ciuda aver-

tismentului dat de critic în preambulul cărții : „Lectorul nu va găsi în această cărticică nici o istorie a gîndirii lui Michelet, nici o istorie a vieții sale, și mai puțin, se înțelege, o explicație a uneia prin alta". Iată programul barthian : „a regăsi structura unei existențe (nu spun a unei vieți), o tematică, dacă vreți, sau mai bine zis : o rețea organizată de obsesii [...] ; eu n-am căutat decît să descriu o unitate, și nu să explorez rădăcinile în istorie sau în biografie"... În fine, ilustrațiile care însoțesc textul sînt concepute în funcție de muzeul imaginar al lui Michelet și foarte puțin, aproape deloc, în raport cu viața și cu timpul său. Nimic de zis, dar dacă privim bine fotografiile vedem că ele reproduc imagini de familie, arată pe soțiile lui Michelet, pe Michelet tînăr, Michelet scriind, Michelet la Academie, Michelet și Quinet reluîndu-și cursurile la *Collège de France* în 1848, înconjurați de o mare mulțime entuziastă... N-au, toate acestea, mă întreb, nici o legătură cu viața și cu timpul lui Michelet ? „Treceți, călători, nu insistați" (Sartre).

Structura unei existențe, coerența unui om, iată termenii noului proiect biografic. Un proiect care se detașează net de biografia omului de lume, se detașează într-o bună măsură și de *ergografie,* istoria personajului de hîrtie. *Michelet par lui-même* este o carte fermecătoare, scrisă de două peniță care se încrucișează în text : una a lui Barthes (naratorul, regizorul) și alta a lui Jules Michelet, „mîncătorul de istorie". Barthes întocmește fișe și alege fragmente, Michelet este obligat să confirme ceea ce gîndește biograful acesta cu prea multe idei în cap. Istoria omului social este reprodusă, în două-trei pagini, după dicționare. Cealaltă biografie (a omului *bolnav de istorie)* acaparează propriu-zis dis-

cursul critic care vorbește despre discursul neîntrerupt (în șaizeci de volume) al istoricului. Portretul este, cu adevărat, extraordinar. Migrenele lui Michelet? Sînt migrenele istoriei. Scriind despre istorie, Michelet devine „mîncător, preot și proprietar al istoriei". El este *voiajorul, înotătorul, prădătorul* trecutului. O imensă voracitate este în scrisul lui...

Barthes trece pe Michelet prin toate conceptele *(Michelet — Oedip, Michelet — voyeur, le rythme rédempteur)* și vorbește chiar despre... *lesbianismul lui Michelet* („Michelet lui même n'est plus ni homme, ni femme, il n'est que Regard"). Nu discut aceste relații, încerc să văd dacă omul care a scris, probabil, mai mult decît toți contemporanii săi la un loc, trăiește în interiorul acestor neașteptate coduri biografice. Trăiește, există, analiza textelor istorice îi dă o dimensiune colosală. Ce poate fi mai expresiv decît imaginea unui spirit care înghite, pur și simplu, istoria, înoată, zboară, o prădează, o devorează cu o lăcomie de căpcăun? Un căpcăun care sacralizează însă femeile care au trecut prin istorie.

Barthes cîștigă pariul: dă o *structură a existenței* lui Michelet citindu-i opera. Împotriva, poate, a voinței lui (dar faptul nu este sigur, Barthes, repet, nu face totdeauna ce spune), *ființa de hîrtie* prinde viață. Poate nu sîngele operei o însuflețește, ci sîngele criticii care citește opera. Strălucirea și profunzimea acestui *meta-limbaj* (care este critica literară) fac să se trezească din somnul cărților o ființă memorabilă.

•

În *Michet par lui-même*, Barthes dă în fond, un model de biografie structurală. Formula „par lui mê-

me" este nepotrivită în acest caz. Barthes, ca omul lui Pico della Mirandola, nu se mulțumește niciodată să fie pe locul doi. El bricolează un Michelet după gustul și imaginea sa, alegînd textele care-i confirmă proiectul, dîndu-le o ordine și, desigur, o semnificație. A semnifica este un verb esențial în acest tip de demers biografic. Un *eu* care vorbește despre un *el* pe care, în fapt, îl acaparează, căruia i se substituie și-l deposedează de sensuri. Îl deposedează sau îi atribuie propriile sensuri. Un *el epic*, zice într-un loc Barthes, prin care criticul se fixează el însuși în critică [93].

În *Roland Barthes par Roland Barthes*, el dă un model de autobiografie structurală. Aici procesul este mai degrabă invers : *el*, personajul despre care este vorba, se străduiește să preia toate funcțiile unui *eu* care refuză să nareze. Răsturnarea este facilitată de faptul că Barthes scrie nu o istorie a vieții sale, ci propune, prin decupaje, o imagine a imaginarului său. O *ergografie* făcută din discursuri : discursul copilăriei, discursul matern, absența discursului patern etc. Primele imagini sînt fotografice. Barthes le traduce în discurs scriptic. Iată imaginea

[93] „*Eu* este pronumele imaginarului, *el*, pe care îl folosesc destul de mult, este pronumele distanței. Poate fi luat în mai multe feluri și lectorul are libertatea s-o facă. Fie ca un fel de emfază, ca și cum mi-aș da atîta importanță încît spun *el* vorbind de mine, fie ca un fel de mortificare : a spune *el*, vorbind de cineva, este a-l da absent, a-l mortifica, a face din el ceva mort. Fie, de asemenea — dar asta ar fi o ipoteză prea fericită [...] — ca un *el* al distanței, în optica brechtiană, un *el* epic în care mă introduc eu însumi ca un critic". *(Le grain de la voix*, 204).

Dacă înlocuim pe *el* cu *Altul*, am putea interpreta mai ușor propoziția lui Rimbaud : „Eu este un Altul". În termeni barthieni, bineînțeles !

localității Bayonne, unde s-a născut *imaginarul primordial al copilăriei:* „Bayonne, Bayonne, oraș perfect: fluvial, aerat de înconjurimi sonore (Mouserolles, Marrac, Lachepaillet, Beyris), și totuși oraș închis, oraș romanesc : Proust, Balzac, Plassans. Imaginar primordial al copilăriei : provincia ca spectacol, Istoria ca miros, burghezia ca discurs"... Urmează grădina municipală, bona, cei doi bunici care nu țin nici un *discurs,* apoi bunicele care, ele, vorbesc în familie, au cuvîntul : discursurile în cele două mari familii sînt ținute numai de femei. Tatăl, mort în război, nu este prins (ca și tatăl lui Sartre) în nici un discurs. Sub o fotografie din copilărie, Barthes notează : „Plictiseala să fie isteria mea ?"... Apoi, sub alta, din adolescență : „a slăbi este actul naiv de a vrea să fii inteligent".

Așadar : nu o *istorie,* ci semnele unei istorii, urmele unei vieți „condamnate la imaginar". Discursul autobiografic barthian este format, în fapt, din fragmente pe teme atît de variate încît este imposibil de dedus o ordine, un scenariu, un proiect existențial. Este, dacă putem zice, un *discurs al scriiturii,* o viață tradusă în figuri retorice, o viață — să ne înțelegem — nu a omului care trăiește, ci a omului trecut într-un limbaj. Barthes se ține de cuvînt, naratorul vorbește nu despre el însuși, ci despre un personaj străin despre un *Altul,* un *el* puțin emfatic. Cîteva exemple : „Ceea ce i-a plăcut în Michelet este fundamentarea unei etnografii a Franței, voința și arta de a interoga în chip istoric — adică în mod *relativ* — obiectele repudiate ca fiind cele mai naturale : fața, hrana, veșmîntul [...]. În plus, *el* (s.n.) a iubit totdeauna marile cosmogonii romanești." Sau în alt fragment : „*El* încearcă

să țină un discurs"... „cînd *el* scrie *decepție*, asta vrea să spună...".

Nimeni nu se îndoiește, la lectură, cine este acest *el* despre care vorbește naratorul. Distanța este mică între *eu* și *el*, pentru că, în fond, stilul este posesiv, irepresibil autoreferențial și în cazul lui Barthes. E suficient să vezi unduirea frazei printre paradoxurile gîndirii pentru a-ți da seama cu cine ai de a face. Este pretutindeni Barthes care nu reușește prea mult să se deghizeze sub acest distant *il* sau neutrul *on* („on en vient à la pratique régulière du fragment [...], on glisse au «journal»").

O relație neobișnuită intervine între autor — narator — personaj. Autorul vorbește în două pagini, la început, despre bucuria scrieturii și tot el ne anunță, s-a văzut, că nu există biografie a vieții de dinaintea scrieturii. Biografia începe odată cu apariția Textului, iar Textul se poartă ca un părinte freudian : deposedează pe autor de durata lui narativă. Îi duce *corpul* aiurea, „spre o limbă fără memorie"... Pe scurt, Textul acaparator nu povestește nimic, nu poate povesti. Viața omului care scrie se pierde, iremediabil, în text. Iremediabil ? Doar pînă apare lectorul, marele cititor de semne, pînă apare plăcerea textului... Barthes nu se confesează, aici, decît prin intermediul scrieturii (chiar spune : „un alt imaginar va ieși în față : acela al scrieturii"), se detașează de sine, voind, parcă, să justifice celebra propoziție a lui Rimbaud : „eu este un altul".

Problema este în ce măsură acest *eu* reușește să fie un *altul*. O problemă care depășește cazul lui Barthes. Barthes, putem spune fără prea multă ezitare, nu reușește. Din fericire, nu reușește. E tot Barthes, peste tot, felin, provocator, avansînd ipo-

teze scandaloase, retrăgîndu-le, în căutarea mereu a plăcerii scrisului, care este, în fapt, tema lui fundamentală. *Viața* se constituie, cu adevărat, de la un anumit grad al bucuriei de a scrie. Ființa de hîrtie a lui Barthes nu-i deloc ascetică. În codurile ei trăiește un corp erotizat. Nu spune același Barthes, în altă parte, că a scrie este un act erotic, ca și a citi ? Că textul ne alege și îl alegem în virtutea unui criteriu erotic ? Nu-mi amintesc dacă Barthes comunică chiar în acești termeni ideea de *alegere* (selecție) a textului, dar, în mod sigur, nu-i departe de această sugestie.

În discursul autobiografic, tratat — repet — ca un discurs biografic — Barthes face să vorbească o voce impersonală despre un personaj (un *el*) ținut la distanță. Deplasează, apoi, biografia omului care scrie în interiorul *scriiturii*. Nu face, totuși, o istorie a scriiturii, ci juxtapune secvențe decupate din imaginarul scriiturii. O epopee fragmentată a actului de a scrie. Unde este, aici, proiectul existențial, unde sînt isteriile, *fading-ul*, plăcerile omului care scrie un text spunînd că textul îl deposedează de tot ce are ? Nici o grijă, proiectul există, omul nu se lasă prădat total de Text, dovadă că el are încă energia și imaginația să scrie alte texte, s-o ia de la capăt cu vervă, sedus de obiectul criticii sale, agitat de un *demon socratic*, dînd mereu impresia că spațiul său de securitate este spațiul purei ambiguități a scriiturii.

În pactul autobiografic structuralist, plăcerea de a povesti se convertește în plăcerea de a scrie. Autor, narator, personaj capătă statutul unei persoane gramaticale echivoce. Însă, cu puțin efort, echivocul se risipește la lectura textului ce se vrea, cu atîta obstinație, detașat de viața autorului. Se vrea,

dar autorul revine, cordial, în singurătatea și plăcerea lecturii.

*

...„Orice critic care se ocupă serios de opera unui om trebuie să știe ceva despre viața acelui om"...

T.S. Eliot : Hotarele criticii

21. Trebuie să știm ceva despre viața omului care a scris o carte, chiar trebuie să știm, așa cum zice T.S. Eliot ? Și dacă vrem să știm, ce putem, în definitiv, afla ? Și dacă aflăm, vorba unei cunoscute anecdote din folclorul evreiesc, la ce ne folosește ? De o sută cincizeci de ani critica literară nu caută, în fond, decît un răspuns la această întrebare. Criticul a făcut în acest timp naveta între operă și autor, autor și istoria (mediul) care l-a produs, autor și rasă, rasă și operă, operă și autor, și, tot așa, la infinit. Sainte-Beuve nu poate să spună o vorbă despre carte pînă nu scoate măștile de pe fața omului care a scris-o. La început a fost, așadar, omul. Opera vine în al doilea rînd. Prin traversarea ei, criticul ajunge din nou la om. Are dreptate Wellek să spună despre creatorul acestei metode că principala lui forță rezidă în „simțul individului" și, tot el, să-i reproșeze eroarea de perspectivă: „nu există un *străfund* în om mai degrabă decît în operă" [94]... Și, dealtfel, nu-i numai eroarea lui Sainte-Beuve. Este mentalitatea unui secol care crede în realitatea și puterea individului.

[94] *Istoria criticii literare moderne*, III, 68, Editura Univers, 1976.

Taine începe călătoria lui tot cu omul („omul corporal și vizibil, care mănîncă, care merge și care se bate, care muncește"...), o continuă cu *opera*, pentru a ajunge la *mediu* și de aici la *rasă*. Trecut prin aceste relee, individul care devine un „fascicul de fenomene accidental formate prin concursul cauzelor generale"... Lanson schimbă direcția voiajului, nu însă și scopul lui : „în timp ce pentru el [Sainte-Beuve] cartea era un mijloc de a ajunge la autor și, prin autor, la om, noi ne putem propune să trecem de la om și de la autor la carte"... A folosi, va să zică, biografia pentru a explica opera. Pentru aceasta, Lanson propune un chestionar în nouă puncte adresat textului (operei) și avertizează asupra celor patru primejdii care pîndesc pe istoricul literar (cunoașterea incompletă a faptelor este una dintre ele).

Naveta continuă, în critica și istoria literară a secolului nostru, chiar dacă, rînd pe rînd, unul din parteneri este lăsat pe peron. Criticul modern stă în compartiment fie cu opera, fie cu autorul, rareori cu amîndoi împreună.

Întrebarea este în ce măsură este nevoie de acest dialog (voiaj) în textul critic modern ?! De ce, totuși, nu ne vindecăm de dorința de a ști ceva despre creator după un atît de lung proces de exorcizare a autorului din text ? Gérard Genette, care vrea să împace critica modernă cu istoria, este de părere că opera nu-și poate asuma toate responsabilitățile, că statutul ei nu epuizează relațiile existente : „În dezbaterea pe care o poartă cu istoria literară, critica modernă s-a străduit de o jumătate de secol să separe noțiunile de operă și de autor, în scopul tactic foarte înțeles de a opune pe cea dintîi celui de-al doilea, răspunzătoare de atîtea

excese și activități uneori inutile. Astăzi începem să observăm că cele două noțiuni sînt legate între ele, că orice formă de critică este *în mod necesar prinsă în cercul raportării lor reciproce.* (s.n.) Or, devine evident că statutul ei de operă nu epuizează realitatea, și nici chiar literaritatea textului literar, ba mai mult chiar, că faptul însuși de a fi operă (imanența) presupune un mare număr de date transcendente acesteia..." [95].

Genette legitimează, în acest chip, alianța criticii literare cu poetica. Nu spune, totuși, în ce mod pot fi cuprinse cele două noțiuni „în cercul raportării lor reciproce". El respinge ideea lui Valéry despre istoria literară ca „enormă farsă", dar nu acordă acestei istorii decît un loc (și un rol) marginal în studiul literaturii : „nu explorează decît aspectele marginale (biografie, căutarea surselor și influențelor, geneză...)." Critica reprezintă pentru Genette o abordare fundamentală a operei. Asta presupune o penetrație în „jocul captivant și mortal al scriiturii", o recuperare specială a diacroniei și *un du-te, vino* între critică și poetică — „în conștiința și exercitarea *complementarității lor*". Un program critic pe care nu-l putem decît accepta. Cine mai poate face abstracție, azi, *de vîrtejul scriiturii,* ce critic serios ar mai putea ignora cuceririle poeticii ?

Critica literară a evoluat enorm în ultimii cincizeci de ani, asta este sigur. S-a schimbat și obiectul ei (literatura), s-au schimbat și conceptele, noțiunile cu care operează teoria literară, începînd cu noțiunea însăși de literatură. Un cercetător (Albert Léonard) a scris o carte despre criza literaturii în

[95] *Critică și poetică, în Figures,* III, reprodus în *Figuri,* 274—275, selecție și traducere de Angela Ioan și Irina Mavrodin, Ed. Univers, 1978.

secolul nostru, o criză, întîi, a conceptelor[16]. *Creator, operă, personaj, lector* sînt noțiuni care au pentru noi alt înțeles decît aveau cu un secol în urmă. Criza autorului — căci este, indiscutabil, una — trebuie văzută în acest cadru mai larg. Ce este paradoxal este faptul că ea apare într-un moment în care omul, amenințat de o civilizație care nu-i dă prea mari șanse, are nevoie mai mult decît oricînd de a fi împins în față. Măcar arta să facă acest lucru, măcar cei care scriu și reflectează la condiția artei să acorde o mai mare însemnătate condiției creatorului de artă. Se întîmplă însă invers, s-a văzut, oameni foarte deștepți *(autori celebri)* nici nu vor să audă de omul care scrie și de locul lui în sistemul de valori al lumii în care trăiesc.

De unde vine, mă întreb, pasiunea de a modifica periodic statutul creatorului în raport cu opera lui? Vine de departe, din antichitate, cînd creatorul, asemeni lui Femios, fiul lui Terpes, se considera inspirat de un zeu de sus. În el trăiește, vorba unui poet din zilele noastre, un „mat de zeu", fără de care meșteșugul, pe care și-l învață singur, nu-l ajută prea mult. *Inspirația*, după care se ascunde poetul vechi, este un cuvînt șters însă din vocabularul retoricienilor contemporani. Poemul este opera răbdării, a meșteșugului, nu a inspirației. În creator locuiește nu un zeu, ci o mașină de făcut texte. „Poemul este execuția lui", zice gînditorul pe care l-am citat de multe ori pînă acum. Femios se roagă de Ulise să-l lase să trăiască, promițînd că va pune inspirația dată de zeu în slujba lui, poetul modern vrea mai degrabă să scrie o operă slabă, decît să scrie o capodoperă sub puterea inspirației

[16] *La crise du concept de littérature en France au XX-e siècle*, Librairie José Corti, 1974.

El nu are încredere în *zeul de sus* (în originea, altfel zis, metafizică a poeziei), are încredere în mecanismul retoric din el. Iată două versante ale aceleiași mitologii : mitologia care explică apariția poeziei.

Am putea spune că literatura modernă începe odată cu ridicarea mitului operei și decăderea mitului creatorului. Cînd în 1848, în *The Philosophy of Composition*, Edgar Poe descrie modul cum și-a compus poemul, el se debarasează în plin romantism de mitul inspirației poetice și pune în umbră mitul însuși al geniului. Opera *se face, se compune*, poemul necesită rigoarea matematicii. Geniul este scos din discuție : „Majoritatea scriitorilor — scrie Poe — în special poeții — preferă să dea de înțeles că ei compun printr-un soi de sublimă frenezie, printr-o intuiție extatică, și s-ar înfiora pur și simplu dacă ar lăsa publicul să arunce o privire în culise, să zărească cum se înfiripă gîndirea lor rudimentară, în continuă schimbare [...]. Scopul meu e să dovedesc că nici un moment din compunerea lui nu poate fi pus pe seama unui accident sau a unei intuiții, că lucrarea a înaintat, pas cu pas, spre forma definitivă cu precizia și cu consecvența rigidă a unei probleme de matematică.“ [97]

Extaz, frenezie, inspirație sînt cuvinte care dăinuie în poezie, ca și în critică, însă, cu cît înaintăm spre sfîrșitul secolului nostru, vedem că ele se ofilesc din cauza impreciziei lor. Decăderea mitului creatorului începe, așadar, în momentul în care i se preferă opera săvîrșită de el. N-avem, în fond, nevoie de zei, avem nevoie de faptele zeilor. Zeii pot pleca în exil. A doua lovitură, mitul o primește

[97] *Principiul poetic*, în românește de Mira Stoiculescu, Ed. Univers, 1971.

în momentul în care creatorul însuşi începe să se considere *altul* decît pare că este. Cel care scrie nu se identifică deloc cu cel care se mişcă sub ochii curioşi ai contemporanilor. *Eu sînt altul, eu nu sînt Stephane pe care îl ştii, eu nu sînt ce par a fi...*

Să regîndim puţin aceste propoziţii. Înţelesul lor este limpede, l-am explicat deja (şi noi, şi alţii înaintea noastră), totuşi o enigmă rămîne în ele. Şi anume : în ce măsură Stephane nu poate fi el însuşi în ceea ce scrie, în ce grad se schimbă, devine *altul,* o voce impersonală ? Stilistica modernă arată că acest fapt este aproape imposibil : „îndepărtările" din limbaj indică un mod de a fi, abaterile din text au valoarea unor simptome. Omul care scrie se transformă, vrea cu tot dinadinsul să devină *altul,* dar efortul lui lasă semne şi semnele, se ştie, pot fi interpretate, semnele „semnifică". Sigur că autorul *Azurului, Brizei marine, Herodiadei, După amiezii unui faun* este altul decît meticulosul profesor de limba engleză, dar problema, pentru critică, este să arate cine este acest *Altul* şi în ce măsură a reuşit el să se detaşeze de cel dinainte. Cît de impersonală este, în fond, vocea care scrie poemele atît de personale, citate înainte ?

Părerea mea este că propoziţia lui Rimbaud spulberă un mit şi propune altul nu mai puţin orgolios decît primul : mitul unui creator care inventează nu numai o operă, se inventează chiar pe el însuşi. Se face *Altul.* Nu-i o revenire, printr-o negaţie aparentă, la mitul creatorului, la ideea geniului atotputernic ? Mi se pare că da. Omul care vrea să-şi impersonalizeze vocea are o mare credinţă în forţa lui. Creatorul care zice că nu *eu,* ci *Altul* scrie opera mea lansează o mare provocare ; nimeni altcineva nu-i în stare să producă această mutaţie de-

cît creatorul însuşi. *Altul*, pe scurt, este opera unui *eu* care, dintr-un motiv încă necunoscut, vrea să intre în umbră.

Întrebarea este, atunci, pentru critică în ce măsură *eu* reuşeşte să fie un *Altul* (acest Altul este scris mereu cu majusculă) şi, în ce grad, acest Altul *reuşeşte să nu fie eu*... Mărturisesc că n-am citit prea multe studii care să mă lămurească în această privinţă. Am citit, în schimb, destule care mă conving mai degrabă de contrariu şi anume : *Eu* nu prea reuşeşte să fie *Altul*, *Altul* nu se debarasează uşor, deloc uşor, de *eu*. Scriitorul îşi pune o mască, dar, vorba lui Gautier, masca este sinceritatea noastră. Vocea impersonală pe care o cere Mallarmé este, nu mai încape îndoială, o voce foarte mallarméeană în poezie, uşor de recunoscut dintre o mie de alte voci. Scriind, Mallarmé nu reuşeşte să elimine pe Stephane, chiar dacă îşi dă o mare osteneală. Să fim, deci, prudenţi cu aceste propoziţii. Negaţia orgolioasă cuprinde o mare voinţă de afirmare.

Trecem mai departe : la disocierea dintre omul care scrie şi omul care trăieşte („opera este produsul altui eu..."). Ne putem îndoi de adevărul acestei fraze ? Nu avem cum, pentru că Proust are dreptate. Bunul simţ ne spune că ceea ce este mai profund în individul care scrie trece în operă, că opera, în fine, are o anumită autonomie faţă de creator. Luăm în mînă întîi cartea, apoi ne întrebăm cine a scris-o şi în al treilea rînd ce viaţă duce el, dacă ne întrebăm... *Personalitatea creatoare* este de o natură mai complexă decît *personalitatea umană*, asta a dovedit, înaintea lui Proust, la 1894, Mihail Dragomirescu al nostru[98]. Este logic, atunci,

[98] Vezi *Critica ştiinţifică şi Eminescu sau contra metodei istorice în literatură* (apărut întîi în *Convorbiri lite-*

să căutăm dimensiunile acestei personalități în operă și să fim cît se poate de neîncrezători față de cei care vor s-o explice prin fapte din sfera vieții comune (acolo unde își duce veacul individul). Poezia lui Bacovia nu se poate justifica, e limpede, prin biografia copleșitor de monotonă a măruntului funcționar provincial. Înțelegerea poemelor lui Rimbaud sporește prea puțin din bănuiala că autorul a practicat o vreme ignobila meserie de negustor de sclavi. Literatura lui I. L. Caragiale datorează, negreșit, ceva experienței pe care dramaturgul a cunoscut-o ca funcționar la regie sau ca patron al unei berării bucureștene, dar a explica memorabilele lui piese și *momente* prin aceste împrejurări este totuna cu a explica floarea prin gunoiul ce se află la rădăcina ei sau (reiau o metaforă a poetului Marin Sorescu) a justifica cîntecul privighetorii prin arborele în care s-a oprit. Valéry are, indiscutabil, dreptate să spună *(Tel Quel)* că „orice operă este opera mai multor lucruri decît opera unui [singur] autor".

---

rare; citățm după ediția a III-a, 1925). Prin *Personalitate umană*, M. Dragomirescu înțelege „modul de a simți, cugeta și lucra în viața sa *practică*, *împreună* cu influențele exterioare, organic-ereditare, naturale și sociale, în care se desfășoară acest mod de a fi", iar prin personalitatea creatoare — „felul simțirii, cugetării și activității așa cum se străvede în operele sale de artă". Cu alte cuvinte, deosebirea este între omul care trăiește și omul care scrie. În ce fel se condiționează ei, se întreabă, înaintea lui Proust, repet, Mihail Dragomirescu ? Ca să răspundă, criticul român citează după Brandes, pe Sainte-Beuve, reproșîndu-i ceea ce îi va reproșa la 1908—1910 Proust și, după el, toți adversarii criticii biografice. Propoziția că *omul ar explica artistul* este răsturnată cu aceste argumente de Mihail Dragomirescu : „Operele de artă nu pot constitui partea superficială și tranzitorie din sufletul unui artist, ele relevă din contră partea lui reală, partea lui adîncă și esențială. Personalitatea artistică, care e constituită din reu-

Opera este produsul unui spirit complex, datele de ordin biografic pot lămuri împrejurările în care a fost scrisă opera, nu pot lămuri încă ce se întîmplă cu cel care ia tocul în mînă și scrie ceea ce scrie : nici un detaliu de viață (nici un *biographème)* nu ne poate ajuta prea mult să înțelegem profunzimile operei, semnele, miturile ascunse în textul și subtextul ei. Acestea apar, adesea, fără știința autorului. Opera depășește sau infirmă intențiile (proiectul) autorului, pentru că se întîmplă în chip curent acest paradox : scriitorul vrea să afirme ceva și opera spune altceva (mai mult sau mai puțin, nu are importanță). Este primejdios, atunci, să tragem o linie dreaptă de la operă la teoriile autorului. Ceea ce nu înseamnă că ideile lui nu pot interesa. Interesează, pentru că indică un mod de a gîndi existența și arta, dar opera, în eventualitatea că le preia, le dă altă corporalitate și altă adresă. Cazul lui Balzac este prea cunoscut pentru a mai fi discutat.

---

nirea unui fel clar și precis de a simți, înțelege și reacționa, și a unor elemente ale lumii materiale, cu ajutorul cărora ajunge la expresia — și care se cristalizează, ca ceva permanent și *fără nici o constrîngere din afară*, — ca e partea care există cu adevărat, ca ceva durabil în sufletul omenesc. Și în adevăr, activitatea *omenească* a unui artist, tot ceea ce constituie personalitatea lui *ca om* se pierde cu vremea, și numai personalitatea lui artistică, închegată în operele lui de artă, numai ea singură poate străbate șirul veacurilor și se impune fără greutate, inteligențelor senine ale generațiilor viitoare. Și e un bine că se șterge amintirea omului, și nu rămîne decît aceea a operelor lui. Admirabila strălucire, curată și senină a operelor de artă antice, desigur că provine în mare parte tocmai din pricină că nu știm mai nimic sau prea puțin amănunte despre viața autorilor lor".

Și, după mai multe rînduri de disocieri, privitoare la *legile generale psihofizice*, cu trimiteri la Kant, *Hegel, Taine*,

O întrebare, totuși, rămîne : nefiind produsul mecanic al unei biografii cu date civile controlabile, *opera* este, totuși, scrisă de cineva și problema este cine trăiește în acest enigmatic personaj pe care critica modernă îl aruncă din preajma creației sale ? Cine este, în fond, cel care zice că eul profund n-are nici o legătură cu eul omului social ? În ciuda oroarei lui Proust de biografism, biografii nu fac, de o jumătate de secol, decît să cerceteze suprafețele și dedesubturile existenței lui enigmatice.

Și mai departe : în ce măsură pot fi despărțiți, în analiză, cei doi indivizi ? De unde știm cînd vorbește omul profund *(omul proustian)* și cînd trăncănește omul superficial *(omul beuvian)* ? Îndrăznesc să zic că această disociere este foarte greu de aplicat în analiza critică. Este aproape imposibil să

Lessing, Brunètiere, Brandes, esteticianul român formulează în termeni sensibil asemănători cu Proust neîncrederea lui în „partea superficială și trecătoare a sufletului omenesc" care nu poate inspira și reprezenta arta : „Nu mai încape dar îndoială, că dintre cele două personalități ce coexistă într-un geniu artistic sau poetic, personalitatea adevărată, cea primordială și preeminență, nu este personalitatea omenească, cum susține *Sainte-Beuve*, și discipolii săi, ci personalitatea artistică, întrupată în adevăratele lui opere de artă".

Personalitatea omenească a artistului este scoasă, astfel, din cîmpul criticii, laolaltă cu biografia ca formă a criticii. Mihail Dragomirescu are dreptate în privința pretenției criticii biografice de a explica opera prin viața creatorului, dar nu este sigur că dorim atît de mult să șteargă cît mai repede amintirea omului care a dat o operă, cum zice el, genială. Nu-i deloc sigur, și ca dovadă este faptul că Eminescu, despre care el scrie la 1894 protestînd — cu justiție — împotriva criticilor care-i înjosesc poemele prin explicații aberante — a devenit, după o sută de ani, un mit, un mare mit, în care poezia și existența lui merg împreună !

despărțim pe individul serios care scrie de individul care își pierde vremea prin saloanele secolului al XIX-lea sau prin cafenelele secolului nostru (deși sînt mari scriitori, ca Sartre, care au scris în cafenea ; n-aș putea spune că el este mai puțin profund decît, să zicem, Michel Déon, care și-a cumpărat o insulă grecească pentru a putea scrie ; îmi vine să cred că Sartre scrie chiar mai bine la *Flore* sau *Aux deux magots*, înconjurat de larma consumatorilor !).

Care este, mă întreb, adevăratul Proust ? Cel care scrie și își introduce viața într-o mare carte sau cel care spune că opera și viața scriitorului n-au nici o legătură ? Adevăratul Proust este, cred, unul singur : cel care face teoria disocierii celor două *euri* și cel care scrie marele roman unde disocierea nu mai funcționează. Vreau să spun că este greu să-l împărțim în două pentru a afla cine vorbește și cine tace. Și, apoi, admițind că dedublarea este posibilă (și, mai ales, perceptibilă din afară) nu este cazul să știm biografia *eului*, *eul profund* care scrie opera ? Cine este *eul total* al existențialiștilor, dar *eul profunzimilor* din critica psihanalitică, *eul pur* al lui Valéry, *non-eul* retoricienilor sau *eul mitic* pe care îl reclamă alții ? [99]

Maniheismul lui Proust îi răspunde, în critica din secolul nostru, o suită de alte maniheisme, rareori (cazul lui Sartre) opera și omul care a scris-o intră sub aceeași luptă a criticii. Nici omul care scrie (autorul) nu este văzut ca un univers coerent

[99] Boris de Schloeze : *L'oeuvre, l'auteur et l'homme* (în *Les chemins actuels de la critiques*, U.G.E., 1968, p. 97) vorbește despre un „le moi mythique" în muzica lui Bach — „tot atît de real — zice el — ca *eul* omului Bach"...

în incoerențele, discontinuitățile, rupturile lui. Cu două serii de disocieri operează, în fond, critica modernă : una la nivelul relației autor — operă, alta, pornind de la Proust, în interiorul chiar al noțiunii de creator. Este observat cu precădere *scriptorul* din creator, într-un caz, copilul plin de complexe supraviețuind în creatorul matur, în alt caz. Cît de reale, cît de operante sînt, pentru critică, aceste *euri* care nu se înțeleg între ele, se despart, se regrupează mereu după alte criterii, în alianțe noi, într-o fugă nebună de unitate, de coerență, de un tot opresiv, de un *întreg* inconsistent ? În ce măsură ne putem dispensa de unul dintre ele și, la drept cuvînt, cum reușim să izolăm particulele profunde de particulele superficiale ?

„Ce are a face familia mea, care nu e nobiliară, cu operele mele !"

I. L. Caragiale : fragment dintr-o scrisoare către Horia-Petra Petrescu.

22. Răspunsul la întrebările dinainte ar fi că omul care scrie trebuie căutat în cărți. Cărțile nu prea au de a face — cum zice iritat I. L. Caragiale în propozițiile citate mai sus — cu familia scriitorului. Cărțile pot intra în marea aristocrație a spiritului, omul poate proveni dintr-o familie de plăcintari. Și cînd cărțile te mulțumesc, la ce bun să mai scormonești biografia autorului ? Pentru a afla ce ? „Cînd ai dumneata o pereche de ghete — scrie același I. L. Caragiale — și ieftine și potrivite, poartă-le sănătos, și nu-ți mai păsa de locul nașterii autorului lor și de împrejurările vieții lui care

n-au deloc a face cu ghetele dumitale"... Am mai citat o dată aceste fraze ironice și i-am dat dreptate, atunci, lui Caragiale. Dacă mă gîndesc mai bine, îmi vine să mă îndoiesc, azi, de adevărul lor integral. În privința ghetelor, scriitorul are, indiscutabil, dreptate. Ghetele, dacă sînt bune, trebuie purtate și atît. Nu ardem de curiozitate de a cunoaște pe pantofar. Dar cu literatura lucrurile stau parcă altfel, puțin altfel.

Opera, dacă mai este cazul să repetăm, are prioritate. Prioritate și autonomie. Nu trebuie să căutăm, cînd ne place, o explicație în afara ei. Nici chiar cînd nu ne place. Putem găsi o justificare a valorii sau non-valorii operei în ea însăși. Este un bun cîștigat în critica din secolul XX împotriva prevederilor criticii biografice. Omul scrie și ceea ce scrie poate porni sau nu de la o experiență personală. De multe ori pornește (cazul *Amintirilor din casa morților),* dar este imprudent și, pînă la urmă, inutil să punem pe două coloane experiența personală și opera pentru a vedea ceea ce corespunde sau nu adevărului. Care adevăr ? Adevărul literaturii este de altă natură, mă mărginesc să spun doar atît.

În cele mai dese cazuri, dacă facem operația de mai sus, vedem că scrierea a dat alt sens experienței. Eugène Ionesco mărturisește că a pornit, în *Tueur sans gages,* de la o întîmplare petrecută pe cînd avea 17 sau 18 ani : „Eram într-un oraș de provincie. Era în iunie, spre prînz. Mă plimbam pe una din străzile acestui oraș foarte liniștit. Deodată am avut impresia că lumea se îndepărtează și, în același timp, se apropie sau mai curînd că lumea se îndepărtase de mine, că eram în altă lume, mai apropiată de mine decît cea veche, infinit mai lu-

minoasă ; cînd eu treceam pe lîngă garduri, cîinii lătrau în curți, dar lătrăturile deveniseră, deodată, melodioase [...], vătuite ; mi se părea că cerul devenise extrem de dens, că lumina era aproape palpabilă, că și casele aveau o strălucire nemaivăzută, o strălucire neobișnuită, cu adevărat neobișnuită. E foarte dificil să definești aceste lucruri ; ce este mai ușor de spus este faptul că am simțit o bucurie enormă, că am avut sentimentul că am înțeles un lucru fundamental [...]. Mi-am spus atunci : «nu mai îmi este frică de moarte». Aveam sentimentul unui adevăr absolut, definitiv. Și mi-am zis că dacă, mai tîrziu, voi fi trist sau neliniștit, îmi este îndeajuns să-mi amintesc de acel moment pentru a regăsi seninătatea, bucuria [...]. Acum am uitat momentul acela, vreau să spun că-mi amintesc puțin de el, dar că nu mai este decît o amintire, cum se zice, teoretică..." [100].

Nu ne îndoim că faptele s-au petrecut așa cum zice autorul. Piesa citată reia această revelație din adolescență (există o temă a luminii sau, mai bine zis, a *iluminării* în teatrul lui Ionesco), dar ce a mai rămas din întîmplarea veche ? Nu ne putem da seama prea bine, pentru că autorul este cel care narează faptele după aproximativ patruzeci de ani și după ce a scris *Tueur sans gages*. Cum și spune : *a mai rămas puțin din acea amintire*. Poate că sensul acelei întîmplări să-l fi dat el însuși, cînd a scris piesa, poate l-a avut, cu adevărat, pe cînd trăia sentimentul că lumea reală se desparte de el și el intră într-o lume a luminii, cine poate ști ! Avem, în acest caz, o confesiune, dar pentru celelalte situații din literatura

[100] Claude Bonnefoy : *Entretiens avec Eugène Ionesco*, 36—37, Editions Pierre Belfond, 1966.

lui n-avem nici un document care să ne confirme faptul că el a plecat de la întîmplări reale. Şi, încă o dată, chiar dacă am avea, de unde ştim că ele s-au petrecut întocmai, şi chiar dacă s-au petrecut, de unde ştim că opera nu le-a schimbat complet sensul ?...

Voiam să spun că este imprudent şi nerevelator, în fond, pentru operă să-i depistăm corespondenţe în existenţa comună. Sursele operei sînt infinit mai complexe, între sursă (cînd există, cînd se poate depista) şi opera finită este o cale lungă controlată de imaginarul scriitorului. Necunoaşterea surselor nu ne împiedică să citim cartea şi nici s-o apreciem la valoarea ei adevărată. Este loial, totuşi, să ne întrebăm, dacă cunoaşterea împrejurărilor care au provocat scrierea cărţii sporeşte sau nu valoarea cărţii. Ştim, de pildă, că în viaţa lui Kierkegaard există un moment-cheie, un secret pe care el nu l-a dezvăluit niciodată. A aflat ceva, a avut o revelaţie în legătură, se pare, cu tatăl său. Cînd fusese tînăr, tatăl blestemase, se pare, pe Dumnezeu. Acesta să fie, oare, evenimentul pe care filozoful îl numeşte „cutremurul" din 1838, 19 mai ? De la acest moment, existenţa lui ia alt curs. Existenţa şi opera. Nu ştiu dacă numeroşii lui interpreţi au elucidat secretul acestei întîmplări, se pare că nu, încă nu, şi mă întreb dacă, totuşi, l-am afla, am citi altfel *Jurnalul unui seducător?! Altfel*, adică, mai luminaţi în privinţa unei suferinţe interioare, a unui complex, poate, pe care marele filozof l-a păstrat în profunzimile fiinţei lui.

Ar fi o dovadă de uşurătate din partea noastră să zicem că nu ne-ar interesa în nici un fel ce s-a petrecut în existenţa filozofului, că opera ne este

suficientă. O condamnabilă ușurătate. Vrem să știm, pentru că ne interesează enorm destinul celui mai întristat filozof din secolul al XIX-lea. Dar mă tem că opera nu se modifică în urma unor revelații de ordin biografic. Lumina și suferința sînt în adîncurile operei. Și ele — lumina și suferința — sînt eterne, vorba lui Mihail Dragomirescu. Creatorul a dus cu el în mormînt secretul existenței lui, a rămas opera care, în alt chip și, indiscutabil, într-un chip mai profund, l-a asimilat, l-a modificat în funcție de alți factori, poate tot atît de importanți ca importantul secret al tinereții sale. Luăm alt exemplu, din literatura noastră. Rebreanu a scris *Ion* pornind de la gestul mistic al unui țăran care sărută pămîntul sau cam așa ceva. Amănuntul este sublim, totuși el nu explică în nici un fel complexitatea romanului care arată, mai degrabă, niște țărani fără sentimentul sublimului : niște ardeleni greoi, încăpățînați, șireți, uneori bestiali pur și simplu, însă, dincolo de gesturi, acte, întîmplări, ce forță de creație, ce autenticitate a gesturilor, ce transcendență chiar în actele acestor oameni de-o înspăimîntătoare elementaritate. Este secretul creației, în această transfigurare, mai revelator decît gestul țăranului pe care prozatorul pretinde că l-ar fi zărit, într-o zi...

Tot Rebreanu spune că a început să scrie *Pădurea spînzuraților* fără să știe de drama fratelui său, Emil, spînzurat, ca și eroul romanului, în timpul primului război. Cercetătorii literari au dovedit, ulterior, că așa s-au întîmplat lucrurile. Emil, fratele, a fost pedepsit pentru că, ofițer în armata austro-ungară, n-a voit să lupte împotriva fraților săi, români. Și nu orice pedeapsă. Am fi avut, mă întreb, revelația acestei veritabile tra-

gedii umane dacă n-ar fi fost opera care să-i dea înălțimea și semnificația ei reală ? Întrebări, într-un anumit sens, fără rost. Dacă n-ar fi existat opera n-am fi discutat nici acum despre tragedia tînărului ofițer ardelean, pentru că n-am fi cunoscut-o, ca atîtea alte tragedii umane. Opera o scoate din neant, prin însăși existența ei, și nu atît opera cît o împrejurare legată de operă. Sînt atîtea fapte tragice în cărți care nu pornesc de la întîmplări din viața autorului, nici măcar de la fapte de care să avem cunoștință că s-ar fi petrecut vreodată. Dar s-ar fi putut întîmpla, dovadă că se petrec în operă ! A existat un Oedip care și-a omorît tatăl, după care s-a căsătorit și-a avut copii cu mama sa ? Tragediile din romanele lui Faulkner pornesc, oare, de la fapte reale ? Poate, dar eu, cititorul lui român, nu le cunosc. Știu doar că faptele narate în carte sînt de o halucinantă autenticitate. S-ar fi putut întîmpla, asta este sigur, asta îmi este îndeajuns. Nu mă grăbesc, n-am timp să verific totul în cărțile scrise de numeroșii specialiști care, probabil, au studiat sursele lui Faulkner. Mă mulțumesc să observ că marele prozator american ilustrează o veche teză shakespeariană : totul este „zgomot și furie", „lumea este o istorie de nebuni povestită de un idiot"... În *Zgomotul și Furia*, unde e vorba de istoria unei familii trăznite, chiar această tragedie generală a existenței este sugerată... Ce știu, apoi, despre Hamlet, marele întristat ? Cîte ceva, din cronicile de epocă, date scoase la lumină de shakespeariologi. Foarte puțin. Dar ce știu despre Shakespeare însuși ?

Sînt două ordine de fapte, două scenarii care nu trebuie confundate. Critica biografică se gră-

beşte să le judece pe unele în funcţie de altele şi greşeşte, fără îndoială, pentru că legătura dintre cele două ordine, scenarii se pierde în profunzimile operei. O relaţie pe care creaţia (imaginarul, *scriitura*) o transformă şi nu putem şti niciodată, cu adevărat, în ce fel şi în ce grad.

Greşesc, în acelaşi timp, spiritele estetizante care consideră că opera nu porneşte din nici o parte, că opera este, vorba lui Blanchot, „limbajul nimănui, scrisul nici unui scriitor, lumina unei conştiinţe lipsite de eu"... Există, fără doar şi poate, un proiect existenţial în operă şi anume proiectul omului care scrie opera. El este (poate fi) *Altul*, dar acest Altul nu reuşeşte să fie o pură fiinţă de hîrtie. „Cuvîntul, zice tot Blanchot, îmi dă fiinţa, dar mi-o dă golită de fiinţă"... Este cazul să ne îndoim. Prin cuvînt vorbeşte, totuşi, o *fiinţă*, cineva vorbeşte prin cuvînt, dovadă că îl ascultăm, dovadă că vocea lui ajunge pînă la noi. Nu ştim, repet, ce păstrează această voce din fiinţa reală a individului, dar sigur este că ea aduce „zgomotul şi furia" lumii în carte.

Cine vorbeşte, atunci, într-o carte? Pentru a nu complica o ecuaţie şi aşa complicată, să spunem: vorbeşte o voce impersonală despre o voce iremediabil personală, un *eu profund* (sau un eu pur, totalizant, mitic) care îşi asumă toate datele existenţei, inclusiv acelea ale eului superficial; vorbeşte omul care, scriind despre el însuşi, scrie, fatal, şi despre omul care trăieşte şi, într-o zi, se decide să trăiască într-un fel special: scriind cărţi. Vorbeşte un *non-eu* (să admitem paradoxul lui Blanchot) care se goleşte de sine pe măsură ce se transformă în limbaj. Dar chiar *golirea* este un act uman, chiar sugerarea vidului presupune un act

de gîndire şi, deci, un act de existenţă. Chiar această paradoxală metamorfoză a autorului într-o fiinţă de limbaj implică o angajare a imaginarului. „Le langage de personne" este, în realitate, opera unui individ care decide că scrierile lui nu reprezintă pe nimeni şi nu sînt scrise de nimeni. Omul nu mai este pe primul loc. Dar numai omul hotărăşte acest lucru, nimeni altul. Numai opera poate spune ceva profund despre omul care a scris-o : propoziţia justă şi infatuată a unui autor dezgustat de superficialitatea biografiilor şi de indiscreţiile îngustei critici biografice. Un autor care prin numele lui defineşte un stil romanesc, o tematică, un mod de a gîndi literatura şi chiar un mod de a exista.

> **„Odată cu terminarea unui poem apare în lume ceva nou care nu poate fi explicat pe deplin prin nimic din ce s-a petrecut înainte".**
>
> **T.S. Eliot**

23. Putem explica un poem prin cauzele care l-au produs ? T.S. Eliot, pe care l-am citat înainte cu o opinie favorabilă despre biografie, este de părere că „explicaţia poate fi o pregătire necesară în vederea înţelegerii". Dar tot el avertizează că se ascunde aici un pericol venit tot din direcţia biografiei critice, mai ales cînd biograful „suplimentează cunoştinţele pe care le are despre fapte exterioare cu supoziţii psihologice despre trăiri interioare". Eliot se desparte, la acest punct, de Valéry şi de alte mari spirite europene pentru

care nici o cunoaștere prealabilă nu este necesară pentru a înțelege poemul. El are o îndoială numai asupra exagerării unui procedeu, nu asupra procedeului ca atare. Spre deosebire de Proust, viața particulară a creatorului nu este pentru Eliot un teren interzis. O singură condiție : omul (creatorul) să nu fie în viață : „Nu insinuez că personalitatea și viața particulară a unui poet care nu mai trăiește constituie un teren sacru pe care psihologul nu are dreptul să pășească. Omul de știință trebuie să fie liber să studieze un astfel de material în voia curiozității sale — cu condiția ca victima să nu mai fie în viață și legile împotriva defăimării să nu mai poată fi invocate pentru a-l opri. Și apoi nu există vreun motiv pentru care nu s-ar scrie biografii ale poeților. În plus, biograful unui scriitor trebuie să aibă un oarecare talent critic ; el trebuie să fie un om cu gust și cu discernămînt, să prețuiască opera omului a cărui biografie o scrie [...]. Dar biografia critică a unui scriitor e o îndeletnicire delicată în sine ; iar criticul sau biograful care, fără să fie un psiholog calificat și practicant, aplică subiectului său o îndemînare analitică pe care a dobîndit-o citind cărți scrise de psihologi, ar putea încurca și mai mult lucrurile.“ [101].

Iată niște exigențe pe care spiritul critic tradițional le-ar putea accepta : autorul (victima) să nu mai fie în viață pentru ca biograful să nu fie suspectat de calomnie, biograful să fie om de gust și să prețuiască opera autorului ! Și tot Eliot spune mai departe că, în astfel de chestiuni delicate, cri-

[101] *Hotarele criticii*, reprodus *in Eseuri*, Editura Univers, 1974, traducere de Petru Creția, cu o prefață de Ștefan Stoenescu.

ticul să hotărască de la caz la caz. Nu există o regulă. Sînt situații în care biografia sau studiul surselor aduc lumină, sînt altele în care mai degrabă îndepărtează atenția cititorului de la esența poemului. Este important să știm, se întreabă el, că poemele cele mai frumoase ale lui Wordsworth au fost scrise sub influența legăturii pe care poetul a avut-o cu Anette Wallon, cum susține un cercetător? Sau că aceleași poeme au fost inspirate de sora lui, Dorothy, de care se îndrăgostise, cum susține într-un studiu erudit un alt biograf al lui Wordsworth? Mai înainte Eliot dăduse alte exemple de studii erudite care au mers pe urmele lecturilor lui Coleridge. Lecturi din cărți de toată mîna. Pot explica aceste surse poemul *Bătrînul marinar*? T.S. Eliot nu mai este convins, acum, că studiile biografice servesc poezia. „Din partea mea, pot spune doar că o cunoaștere a cauzelor care au determinat un poem nu e neapărat un ajutor pentru a înțelege poemul: prea multe informații despre originile unei poezii pot chiar să dăuneze contactului meu cu ea. Nu simt nevoia să fie aruncată nici un fel de altă lumină asupra poeziilor către Lucy în afară de lumina pe care o răspîndesc ele însele.

„Nu susțin că nu există nici un context în care informații sau conjecturi ca ale lui Sir Herbert Read și ale domnului Bateson n-ar putea fi relevante. Sînt relevante dacă dorim să înțelegem pe Wordsworth; dar nu sînt direct relevante pentru înțelegerea *poeziei ca poezie*. Sînt chiar dispus să propun ideea că există în orice mare poezie ceva ce trebuie să rămînă inexplicabil, oricît de complet l-am cunoaște pe poet, și că acest lucru contează cel mai mult. Odată cu terminarea unui

poem apare în lume ceva nou, care nu poate fi explicat pe deplin prin nimic din ce *s-a petrecut înainte*. Iată ceea ce înțelegem, cred eu, prin *creație*".

Aceste disocieri le făcea Eliot în 1956. El citise, la această dată, pe I.A. Richards și pe elevul său, Empson, și apreciază efortul lor de a explica poezia nu prin cauzele care au determinat-o, ci prin felul în care este scrisă. Nu-i, totuși, cîștigat pe de-a-ntregul de această școală critică nouă pe care el o numește „școala critică a storcătorului de lămîie". E vorba de o demontare foarte expertă a textului poetic, fapt care nu încîntă pe Eliot căci, zice el, asta îmi dă impresia că cineva desface o mașină piesă cu piesă și-mi lasă mie grija să o reasamblez. Poetul a rămas la cîteva principii vechi, cum este acela al gustului necesar oricărui critic, indiferent de metoda pe care o aplică („să înțelegi o poezie înseamnă în fond să o guști în chip întemeiat").

Eliot are, în fond, rezerve și față de metoda impresionistă, și față de metoda pe care el o numește explicativă. În cea din urmă categorie sînt puse la un loc critica erudită de tip biografic și critica textului, și una și alta animate de ambiția de a deveni științe exacte. Critica biografică și critica textului sînt, azi, adversare de neîmpăcat, la 1956 ele puteau părea lui Eliot ca reprezentînd o primejdie comună pentru poezie. Poziția lui Eliot este, în cele din urmă, rezonabilă. El cîntărește bine lucrurile, vede folosul biografiei (ca *istorie* a poetului) și vede și primejdia biografiei pentru poezia care trebuie, în fond, să se explice singură: „Nu trebuie să identificăm biografia cu critica: biografia e de obicei folositoare fiindcă

ne oferă explicații care pot deschide calea spre o înțelegere mai completă ; dar poate de asemenea, îndreptînd atenția noastră către poet, să ne îndepărteze de poezie. Nu trebuie să confundăm informația factuală — cunoașterea epocii unui poet, a situației sociale din vremea sa, a ideilor curente pe atunci și implicite în scrierile lui, a stadiului în care ajunsese limba — cu înțelegerea poeziei sale. Astfel de cunoaștere, așa cum am mai spus, poate fi o pregătire necesară pentru înțelegerea poeziei ; ba mai mult : are o valoare a ei proprie, ca istorie ; dar de aici înainte, pentru a aprecia poezia, trebuie să ne găsim singuri calea." Cu alte cuvinte, biografia este istoria unui om și trebuie tratată ca atare, poezia este altceva și, pentru a o înțelege, ne străduim să descifrăm *entelehia* ei.

Ce s-ar putea obiecta acestui punct de vedere care stă, am sentimentul, la jumătatea drumului între spiritul tradițional și spiritul critic modern, într-o demnă rezervă față de excese ? Nimic esențial. Poemul nu poate fi, cu adevărat, explicat pe deplin prin *nimic din ceea ce s-a petrecut înaintea scrierii lui.* Biografia poate găsi o cale spre omul care a scris poemul, dar nu poate găsi niciodată o cale spre esența poemului. Cunoștințele despre epocă sînt utile, dar cunoștințele nu ne ajută să înțelegem și să apreciem poezia ca atare. *Trebuie să ne găsim singuri calea,* iată o propoziție care dă o șansă de longevitate poeziei și dă o șansă criticii literare. Poezia n-are o singură semnificație, cum n-are o singură cauză, iar un critic nu poate pretinde că deține unica cheie care deschide sensurile poeziei. Lectorul este liber să dea un sens poemului în funcție de cultura și de

sensibilitatea lui. Opera, în fine, nu este nici ceea ce a conceput autorul, nici ceea ce interpretează lectorul, mai spune Eliot, opera există între cei doi, într-o arie de interferență, într-o permanentă modificare.

Felul în care vede Eliot lucrurile este în esență just, deși teoria lui poate fi amendată în multe privințe. Cît de liberă este, de pildă, libertatea criticului de a da un sens poemului? De ce critica erudită trebuie să se ocupe numai de morți? Unde sfîrșește știința biografului și unde încep indiscreția, calomnia?... Este, cu adevărat, explicația cauzelor o pregătire necesară în vederea înțelegerii poemului? Și cîte alte obiecții pe care spiritul critic modern, obsedat de înrobitoarele cauzalități, le poate ridica. Să trecem peste ele, pentru a vedea esența chestiunii. Eliot justifică existența biografiei, acceptă și pe sursologi, comparatiști, pe scurt, pe erudiții care își dau osteneala să umple golul dinaintea operei. Dar nu-i lasă să pătrundă în spațiul propriu-zis al poeziei, n-are încredere în știința lor de a înțelege neînțelesul poeziei. Și trebuie, încă o dată, să cădem de acord cu el. Dar dacă-i dăm dreptate, ne întrebăm atunci cît de utile mai pot fi niște studii care nu lămuresc nimic din ceea ce este esențial în poezie?

Despre folosul erudiției nu este locul să discut aici. Să spun numai că erudiția în istoria literară este folositoare în măsura în care ea spune ceva despre ceea ce Barthes numește în *S/Z* „codurile culturale" ale operei literare și inutilă, vătămătoare dacă ea este făcută în acel spirit pe care Eugène Ionesco îl numește *spiritul portăresei* („orice istorie literară, cum se practică, este o is-

torie de portărese"). Critica erudită poate da o idee despre *vocea științei* din text, dar sînt alte patru voci, coduri, după numărătoarea făcută de același Barthes, despre care erudiția cea mai profundă nu ne poate oferi nici o sugestie. Ne descurcăm singuri, cum putem, mergem pe calea noastră...

Erudiția biografică este de altă natură și justificarea ei trebuie s-o căutăm nu în operă, ci în existența creatorului. Biografia nu poate explica opera, asta este sigur, și nici nu trebuie să-i pretindem s-o facă din motive pe care le-am discutat pînă acum. Ea trebuie să explice altceva și anume (reiau cunoscutele formule) coerența unui destin, structura unei existențe. O *viață* scrisă este o operă de sine stătătoare, un discurs cu legi proprii de funcționare. Discursul poate fi prost sau poate fi eminent și trebuie judecat ca atare.

A zice că nu mă interesează viața celui care a scris *Legenda secolelor* sau *Contemplațiile*, *Mizerabilii*, opere care au mișcat spiritul veacului, este o ipocrizie sau dovada unei patologice lipse de curiozitate. Mă interesează, vreau să știu care a fost viața lui Hugo, mă pasionează urile, iubirile, prieteniile lui, pentru că ele îmi spun ceva despre felul de a fi al unui mare creator. Cînd citesc, undeva, despre reacția lui la vestea morții celei mai iubite dintre fiicele lui mă tulbură enorm ceea ce citesc. O veritabilă dramă paternă trăită de un creator care, în poezie, vede mereu grandiosul, sublimul din univers. Cum se comportă el în astfel de momente în care sublimul, grandiosul nu ne mai ajută în nici un fel? Iată ce vreau să cunosc.

Mi s-ar putea spune că artistul își pune geniul în operă și doar talentul în viață și că este o pură

pierdere de vreme să căutăm comportamentul geniului în existența curentă : nu vom afla, vorba lui Eugène Ionesco, decît „istorii mărunte" debitate de o portăreasă indiscretă și bavardă. Există, desigur, și asemenea istorii (biografii, memorii, jurnale) în care sînt descrise indigestiile geniului (cazul lui Goethe, indicat de Zarifopol) sau șarlataniile, ipocriziile care se ascund într-un om de geniu. Goethe, tot Goethe, a fost tratat de un contemporan de-al nostru în acest chip. Sînt scrieri bizare și trebuie luate ca atare. Nu merită un exces de indignare din partea criticii. Nici un pamflet n-a demolat o statuie. Nu de astfel de scrieri trebuie să se ocupe critica literară, ci de acelea care sugerează freamătul existențial al geniului, dacă admitem că noțiunea de geniu a supraviețuit în veacul nostru. Sigur că geniul a spus totul în opera lui, dar, încă o dată, opera nu mă lecuiește de dorința de a ști ceva despre omul din geniu, nu numai despre geniul din om. Aș zice că această dorință crește cu cît creatorul este mai mare. Faptele lui încep să aibă valoare de model, chiar și faptele bizare (Baudelaire, Rimbaud, Verlaine) devin imagini pilduitoare ale unui mod de a fi poet într-o epocă determinată.

Există, de exemplu, o biografie comună a geniului romantic și ea se bizuie, s-a văzut, pe ideea superiorității mitului creatorului în raport cu opera și în raport cu existența comună. Geniul suferă de *incompletitudine*, de demonie, vede lumea maniheistic, crede în religia singularității și se conduce după o etică a individualismului în care principala regulă este abolirea oricărei reguli. Pe Byron, Hugo, Novalis, Eminescu îi desparte totul, îi unesc, totuși, aceste puncte comune pe care le

aflăm în opera lor, dar le putem urmări și în scrierile (documentele) despre viața lor. Byron nu-și găsește locul, este mereu acolo unde lumea începe să se miște și moare ca un erou luptînd pentru cauza unui popor străin. Hugo supraveghează din exil Franța condusă de o tiranie după el insuportabilă, exilul lui are grandoare, denotă o superbă conștiință de sine și o egală încredere în puterea poetului de a se opune, singur, unui puternic sistem politic... Eminescu alege exilul interior, se refugiază într-o patrie imaginară (patria pîrcălabilor) și atacă, în jurnale, păturile superpuse. Nu-și găsește nici el locul în lumea în care trăiește și întîmplările scurtei sale existențe sugerează o lipsă cronică de stabilitate, o sete enormă de liniște și, în același timp, o funciară neliniște în fața forțelor stabilizatoare.

Există, dar, o psihologie comună, un stil de a trăi, pe care arta îl impune în viață. Nu știm, totdeauna, dacă arta imită epoca sau epoca imită, în această privință, arta, dar știm în mod sigur că stilul (modelul de existență) vine la noi prin artă. Marile stiluri literare (clasicismul, romantismul, simbolismul...) au impus un *stil de viață*, depistabil în confesiuni, scrisori, biografii, memorii..., chiar dacă viețile creatorilor sînt de neconfundat. Biografia caută cu precădere această notă unică și prefigurează un destin inimitabil cercetînd actele lui de existență.

S-a spus că numai ceea ce individul ascunde are semnificație, după cum s-a spus că semnificație pentru personalitatea unui individ are numai ceea ce face. Malraux este de această ultimă părere, dar tot el revine și notează, pe un manuscris, că pe om trebuie să-l cauți și în ceea ce

face, și în ceea ce nu face. La fel gîndește și Sartre. Omul este, în fond, în toate, actele lui superficiale și în actele lui profunde (dacă admitem dichotomia lui Proust). O existență se constituie nu din suma aritmetică a acestor acte, ci din convergența liniilor de forță, din scenariul pe care îl prefigurează faptele lui. Faptele mari, eșecurile, momentele sublime și clipele de inerție intră într-un asemenea scenariu care, reconstituit într-o carte, poate fi pasionant. Căutăm într-o asemenea carte nu un individ oarecare care are o copilărie frustrată sau armonioasă, o adolescență neliniștită, care iubește sau este apatic față de pasiuni, căutăm copilăria, adolescența, pasiunile celui care a scris o operă. O operă care schimbă ceva din existența lui : face din ea un simbol, un model, un fel de a fi demn de felul de a fi al operei. Opera ne împiedică, asta vreau să spun, să citim oricum viața unui creator, pentru că nu numai autorul creează opera, dar și o operă începe să-și creeze un autor pe măsura ei.

*

24. „Ca intuiție autorul este mort"... Poate, dar ca om, autorului trebuie, vorba poetului, să-i crească prețul. Opera este partea lui cea mai bună, dar nici viața lui nu poate fi oricum. Nu trebuie să așteptăm și, la drept vorbind, nici nu vrem ca urmele omului să dispară pentru a-i prețui opera. Aș zice că, dimpotrivă, pe măsură ce-i prețuim opera, începem să ne interesăm de viața lui. Opera s-a spus de atîtea ori — poate fi mare, în timp ce omul care a scris-o poate fi mic. Atunci așteptăm ca opera să ne izbăvească de om (G. Călinescu despre Slavici). Așteptăm să treacă

timpul pentru ca pasiunile contemporanilor să dispară, și opera (cazul lui Céline) să-și recapete prețuirea. Chestiune delicată, nu totdeauna limpede, mai ales cînd în discuție sînt atitudini de ordin politic. Villon, eternul exemplu în mîna celor care spun că viața poate fi oricum, numai opera să fie mare, a devenit o figură de legendă, viața lui nu mai poate fi pusă în discuție. Sau dacă este, viața aventuroasă a tîlharului de Villon lucrează, după atîta timp, în favoarea poeziei lui.

Verlaine, alt exemplu care înspăimîntă pe moraliștii literaturii, nu-i, să ne înțelegem, numai individul cu gusturi *particulare*, bețivanul de care se înspăimîntă bunicul Charles (bunicul lui Sartre), Verlaine este poetul care *budează*, nu știu cum să zic mai bine, existența comună, trăind în răspăr, după modelul decadenților. „Acest" Verlaine a scris marea lui poezie ? Răspuns : *și acest* Verlaine intră în poezie, nu știu cum, nu știu cît, dar sigur, intră, pentru că poezia, ca și viața lui (ah, ce vorbe pot să spun !) este o superbă provocare. *Cel mai bun Verlaine*, se zice adesea, nu trebuie căutat în bețiile, în orgiile lui, în „porcăriile" pe care le făcea, vorba aceluiași bunic Charles.. Evident, nu în aceste fapte detestabile trebuie căutat geniul verlainian, dar faptele intră în proiectul lui de existență, faptele trebuie cunoscute *(trebuie* nu-i bine zis, *pot fi cunoscute*, e mai corect), nu pentru a judeca opera, ci pentru a înțelege omul care a scris-o. Eu nu știu și nu pot să știu cînd Verlaine este profund și se apucă să scrie și cînd este superficial și se apucă să colinde cîrciumile pariziene, se bate, trage cu pistolul în alt poet... Nu pot să-i despart, cum aș vrea, făcîndu-i pe plac lui Proust, n-am cum. Îmi vine să cred că

același Verlaine se îmbată și tot el, în alt moment, se așază la masă, ia tocul și scrie, că ceva sublim trece în poezie, iar restul rămîne, vorba lui, *literatură*.

Scriitorul nu este un sfînt, cum ar vrea cititorul lui, scriitorul este un om care vede doar *altfel* și trăiește, uneori, în alt chip decît trăiesc alții. Și viciile pot avea o semnificație, ca dipsomania lui Poe, pasiunea pentru jocurile de noroc a lui Dostoievski, donjuanismul lui Hugo, instabilitatea sentimentală a lui Camus, egoismul și grandomania lui Malraux... Acestea fac parte dintr-o rețea infinit mai întinsă de acte și nu pot fi judecate decît în funcție de un model de existență pe care creatorul îl ilustrează voit sau nevoit.

Întrebarea eternă care se pune este dacă folosește la ceva ca biograful să descrie crizele de dipsomanie ale lui Poe, indigestiile lui Goethe, accesele de demență ale lui Jean-Jacques Rousseau, expedițiile pederastice ale lui Gide, crizele de epilepsie ale lui Dostoievski etc. Nu, de bună seamă, nu-i folositor dacă biograful vînează asemenea fapte într-o existență care, prin operă, a devenit un mare destin, un mit. Nu-i deloc interesant să citești catalogul viciilor, să urmărești cronica întîmplărilor mărunte relatate de portarii și portăresele istoriei literare. E chiar trist, foarte trist. Cînd, într-o carte de confesiuni *(Avant-propos)*, Roger Peyrefitte prezintă cu o nemaipomenită lipsă de pudoare experiențele lui homosexuale și ale altor artiști contemporani (printre ei Montherlant), gestul nu-mi spune nimic. Citesc indecența confesiune și-mi vine să zic : ei și ? Ce-i cu asta ? Montherlant care a scrie *Malatesta, Les Célibataires, Pitié pour les femmes* este acest Monther-

iand care dă roată gărilor, veceurilor publice în căutare de adolescenți ? Și dacă este așa, vreau să știu în ce măsură fatalitatea curioasei pasiuni sexuale i-a marcat destinul, iar destinul a trecut în operă. Roger Peyrefitte nu-mi spune însă nimic din toate acestea, el relatează fără pudoare cum Montherlant și-a pierdut vederea în urma unei bătăi cumplite pe cînd încercase, bătrîn fiind, să agațe un tînăr...

Treceți, cititori, nu insistați !...

Mulți biografi descriu faptele unei vieți, puțini știu să le dea un sens care să justifice grandoarea unei vieți. Gide, dintre autorii moderni, a avut și are parte de asemenea reconstituiri care scormonesc cu deliciu în „maldărul de mizerii mărunte". Sînt istorici literari care își pierd vremea căutînd corespondențe directe între operă și viața autorului, cum face Pierre de Boisdeffre care, în primul tom din *Viața lui André Gide* (1970), scrie negru pe alb că în spatele idilei tandre, ironice și decepționante din *La tentative amoureuse* se află, „bineînțeles, propria istorie a lui André Gide ; neputînd uita pe Madeleine, el se forțează, o dată în plus, să-i dea o lecție prin mijlocirea personajelor inventate". Acest „bineînțeles" mă pune pe gînduri. De ce *bineînțeles*, de ce este Boisdeffre atît de sigur că legătura reală dintre André Gide și Madeleine Rondeaux a trecut întocmai în narațiunea citată și, dacă a trecut, de ce faptul acesta este de la sine înțeles ? Acest *bineînțeles* arată că între actele biografiei și operă este o fatalitate și criticul biografic nu trebuie să fie altceva decît un copoi bun care să le dea de urmă.

Este fără rost să mai dovedim că din asemenea interpretări abuzive nu cîștigă nici opera, nici

viața autorului. Opera, s-a văzut de ce, mai trebuie să lămurim de *ce viața* (biografia) unui autor are de suferit de pe urma analizei inadecvate a scrierilor sale. Sînt biografi care, luînd la propriu ideea că omul cel mai profund se află în operă și nu în viața de toate zilele, pun pe seama omului tot ceea ce se petrece în operă. Rezultatul este dezastruos. Iese o biografie fabuloasă, întocmită după faptele personajelor. Spiritele moraliste scot de aici concluzii severe și iată-l pe autor trăgînd ponoase pentru ceea ce fac și gîndesc eroii săi. Este reversul criticii biografice, și n-aș putea spune cu certitudine care din cele două demersuri poate săvîrși mai multe erori. Scriitorul este, desigur, responsabil de ceea ce scrie, dar nu tot ce scrie autorul în cărțile lui se petrece și în viața lui. Imaginarul este un domeniu pe care nu biografia, ci analiza critică îl poate aborda pentru o mai dreaptă cinstire nu a vieții, ci a operei.

Un *biografism* bazat pe consultarea ficțiunilor din operă mi se pare tot atît de puțin promițător, pentru critica literară, ca și *biografismul* tradițional, care folosește viața pentru a justifica estetica operei. E greu de dedus *eul profund* din operă pentru că eul acesta nu există decît ca structură lirică sau structură epică, n-are altă corporalitate decît aceea a limbajului liric sau a limbajului epic. A-l izola, pentru a scoate din el psihologia creatorului și, în cele din urmă, biografia lui morală și spirituală, este o operație hazardată. Din literatura unui autor putem deduce o biografie, dacă vreți, a spiritului creator *(o figură a spiritului,* cum se spune în critica nouă) care, în esență, se hrănește cu fapte oferite de imaginar și fixează o atitudine specifică față de obiceiul ar-

tistic. Efortul criticului, în acest caz, este să ajungă la ceea ce Georges Poulet numește *cogito*-ul operei, creierul care se află în inima creației, spiritul care „pactizînd cu corpul său și cu acela al altora, se unește cu obiectul pentru a inventa subiectul“ [102]. Se poate întocmi diagrama acestui *subiect care gîndește* și, gîndind, fabrică (scrie) textul? Se poate, evident, și este chiar necesar ca datele diagramei să fie interpretate în funcție de mai mulți factori, cum și face *critica de identificare* (Poulet între alții). Dar greșesc cei care, folosind asemenea expertize, ajung la biografia omului social, răsturnînd, astfel, în chip absurd ecuația propusă de Proust.

Dar să închidem paranteza și să ne întoarcem la relația dintre om și operă pe care am privit-o, pînă acum, în cîteva din oglinzile criticii moderne. O ultimă întrebare se pune: în ce măsură opera este responsabilă față de omul care a scris-o și cît de responsabil este omul care scrie față de opera care îl reprezintă în eternitate, dacă, bineînțeles, opera supraviețuiește? Spre a simplifica problema, să spunem că, după cîte s-au petrecut în veacul XX, nu ne mai este indiferentă poziția în istorie a omului care scrie, cum nu ne este indiferentă nici poziția operei față de istorie. Oricît m-aș strădui să disociez faptele și oricît aș fi de convins (și sînt) că, în perspectiva eternității, numai valorile supreme ale creației contează, pentru că numai ele au un cuvînt de spus împotriva timpului care macină totul, sînt, totuși, tot atît de convins că omul (autorul) nu poate face

[102] Prefață la *Littérature et sensation* de Jean-Pierre Richard, Seuil, 1954.

orice și, dacă face, actele lui nu sînt fără consecințe față de soarta operei.

Omul a pățit, vorba lui Marin Preda, prea multe în cel mai deștept (dar nu și cel mai înțelept) secol din istoria omenirii pentru ca el să nu fie atent la atitudinea morală a conștiințelor estetice. N-avem încotro, trebuie să luăm în seamă ceea ce face un scriitor în viața publică, nu numai ce face el la masa de lucru. Desigur, aici, în spațiul îngust și în solitudinea adîncă a unei camere, se plăsmuiesc capodoperele, dar într-o lume în care omul tinde să fie strivit de mecanismul istoriei, *angajamentul* moral al creatorului de capodopere contează enorm. Nu putem fi, vorba dură a lui Tudor Arghezi, *porci* în viața de toate zilele și *îngeri* pe hîrtie. Iar cînd se întîmplă (și s-a întîmplat în secolul nostru), nu e deloc sigur că sfîntul de pe hîrtie poate să-și ducă, în continuare, tihnita și curata lui existență.

Opera are de cîștigat sau de pierdut — asta vreau să spun — de pe urma atitudinii morale a autorului. Cel puțin pentru o vreme, pentru un secol, să zicem, de aici înainte. Am citat altădată un caz care mi-a dat de gîndit. După o sută și cincizeci de ani, un cercetător obscur a descoperit într-o arhivă a poliției franceze un document foarte trist : un denunț făcut de un poet romantic, de nuanță mistică, împotriva prietenilor săi, «spirite revoluționare». Documentul a cutremurat opinia intelectuală franceză de azi, reputată pentru toleranța, liberalismul ei radical. Poetul nu trebuie și nici nu poate fi scos din istoria literaturii, desigur, dar poetul mistic obsedat, pe hîrtie, de simboluri luminoase, ascensionale, a făcut o faptă abominabilă pe care, de aici înainte, nimeni

și nimic n-o să i-o mai poată scuza. Multă vreme, repet, și, dacă ar fi după mine, pentru totdeauna. Dar nu se va întîmpla, probabil, așa. Opera va fi silită să pledeze în continuare în favoarea omului care a fost în viața lui privată mai prejos decît opera lui.

Opera trebuie să învingă, în astfel de situații, nu numai timpul care selectează și diminuează, dar și idiosincraziile provocate de o viață nedemnă de valoarea operei. Autorul nu trebuie să împiedice, prin viața lui, ca legenda să se constituie cît mai repede și mai durabil în jurul creației sale. Grandoarea unei opere cere o viață grandioasă pînă și în umilințele impuse de istorie. Iar dacă *grandios* este un termen prea ambiguu, să-l înlocuim cu oricare altul care poate da sugestia unei mîndre responsabilități a omului care trăiește față de omul care scrie.

II

STRUCTURA UNEI EXISTENȚE

COLOCVIUL ȘI SPIRITUL INTEROGATIV

Problema biografiei este rediscutată de Malraux într-unul din ultimele lui texte *(Néocritique,* postfață la vol. *Être et Dire,* Plon, 1976), într-un spirit care contrazice previziunile, căci de la cineva care a trăit în preajma lui De Gaulle și a cunoscut pe cei mai importanți oameni ai secolului, am aștepta o prețuire mai mare a individualismului (în sensul pe care îl avea termenul în secolul al XIX-lea) și, deci, a biografiei. Malraux o contestă însă în termenii cei mai hotărîți, contestînd întîi actualitatea individualismului ca model, psihologie și concepție de viață.

Cîtă justiție este în această negație ? Secolul al XIX-lea și o bună parte din secolul nostru, spune Malraux, stau sub semnul conștiinței de sine a individului, și morala lui, tradusă tipologic, merge de la *original* la *singular,* de la *ambițios* la *deneînlocuit,* cu alte cuvinte, de la Rousseau la Napoleon, și de la Napoleon la Zarathustra. Conștiința acestei forțe interioare face posibilă biografia, un gen literar care își propune să prezinte și să epuizeze *modelele.* Însă valoarea acordată individului în epoca noastră, spune în altă parte Malraux, este foarte slabă,

chiar dacă individul continuă să creadă că este cineva și n-a încetat să gîndească la partea (și la dreptul) lui de fericire. Importanța lui în mecanismul social a scăzut și, odată cu ea, dispare și interesul pentru psihologia omului ca individualitate ireductibilă. Intelectualii nu mai cred într-o *doctrină mesianică*, ci într-o doctrină de ordin politic. Imaginarul a distrus — sau, în fine, e pe cale de a distruge — religia individualismului. O primă consecință, în plan literar, este deprecierea *biografiei* ca gen și înlocuirea ei prin *colocviu*.

Malraux atinge aici punctul esențial al demonstrației lui care, în rezumat, sună astfel : pierzînd conștiința forței sale individuale, omul capătă o conștiință *pluralistă, planetară, interogativă* și, prin aceasta, o nouă formulă de expresie se impune. Aceasta ia înfățișarea *Colocviului*, ceea ce înseamnă dezbatere deschisă în jurul operei, confruntare de opinii, îmbogățirea, prin dialectică, a sensului inițial. Pluralismul, care este esența colocviului, se opune perspectivei limitate a biografului. Locul directorului de Enciclopedie (omului, altfel zis, care știe tot și are pentru orice întrebare un răspuns) este luat de spiritul interogativ. Trăim, pe scurt, o profundă metamorfoză și semnul ei este apariția *colocviului*, o sfidare a sistemului, o trecere de la soluție la problematizarea obiectului. Europa de vest ar fi intrat în epoca *gîndirii interogative*, căci iată ce scrie Malraux în *Néocritique* : „gîndirea occidentală înlocuiește răspunsurile printr-o dialectică a întrebărilor".

Frază memorabilă, ca atîtea altele la Malraux care are geniul formulelor pregnante. Observația lui ne pune, totuși, pe gînduri (ceea ce înseamnă că ea și-a atins scopul, *neocritica* începe chiar cu a-

ceastă interogație asupra tezelor sale !), căci obiecția lui Malraux nu privește, în fond, numai biografia, ci un întreg mod de a gîndi raportul dintre artă și individ și chiar mai mult decît atît : sistemul de a gîndi procesul cunoașterii. *Colocviul* ar fi, în această perspectivă, instrumentul spiritului care nu mai crede în soluțiile ferme, nemaicrezînd în puterea individului de a ajunge la ele. Biografului tradițional, *directorului de Enciclopedie* care nu se îndoia de puterea cauzalității și a efectului, i se substituie un alt spirit și un alt tip de *apropiere* de lucruri : *interogația* care — spune tot Malraux — „subordonează cauzalitățile și condiționările".

Îndoiala (și îndoială înseamnă, în fapt, interogație) este, știm bine, și știm demult, însăși esența gîndirii, iar gîndirea care se îndoiește pentru a cunoaște este însăși esența personalității. Lucrul nou în epoca noastră ar fi abolirea gîndirii ca soluție, instituționalizarea interogației, ceea ce, pînă la urmă, înseamnă un paradox : ne îndoim de îndoială, ne interogăm asupra interogației etc. Spiritul modern n-a descoperit, în fond, *dialectica întrebărilor*, dialectica este veche și orice interogație trebuie să ajungă în cele din urmă la un răspuns. Chiar și refuzul de a da un răspuns este o opțiune. Orice interogație cuprinde în sine o soluție (posibilă), altfel ea n-ar fi pusă. Nu căutăm decît acolo unde sperăm să aflăm ceva, nu batem decît la ușa care bănuim că ni se va deschide. Este adevărat că dialectica interogației instaurează, în locul certitudinii, verosimilul, însă verosimilul nu este decît o certitudine nedovedită, o soluție neverificată încă.

Întorcîndu-ne la *colocviu* ca expresie a spiritului interogativ, observăm, iarăși, că el este vechi

în cultură, pentru că totdeauna au existat spirite care, înainte de a spune ceva despre un obiect, se interoghează asupra existenței și sensurilor lui. Așa cum îl definește Malraux, *Colocviul* este, în fond, dialogul platonician plus mijloacele audio-vizuale. Omul colocvial optează pentru soluțiile deschise și face din dialectica interogației propria lui certitudine. El caută nu sensul unui obiect, ci sensurile lui, admite pluralitatea interpretării și, fiind vorba de opera artistică, consideră că spiritul critic trăiește într-o continuă metamorfoză. După ce ai citit despre Raskolnikov, spune într-un loc Malraux, altfel gîndești despre Julien Sorel etc.

Întrebarea este dacă, contestînd valorile anterioare, spiritul colocvial, nu va ajunge la alte valori, dacă, negînd sistemele de meditație și instaurînd era interogației, el nu va sfîrși prin a impune un nou sistem de valori, o nouă rețea de concepte, un nou „dogmatism" spiritual. Fără ele, existența nu este posibilă, negația perpetuă sufocă spiritul ca și inerția. Privit mai de aproape, *colocviul* este un gen literar (să-i spunem astfel) tot atît de imprecis ca și eseul. În gîndirea lui Malraux, el se aplică în egală măsură la viața individuală, la evenimente, personaje ale istoriei, iar cînd este vorba de artă, colocviul se ocupă, cu precădere, de *operă* și de „lumea scrisului".

Cu aceasta atingem altă idee, expusă pe larg în *Neocritică*. Ea vizează raportul dintre artă și existență, operă și creator, chestiune mult dezbătută în epoca noastră. Proiectul inițial al unui artist, spune Malraux, nu este provocat de *lumea lucrurilor*, ci de *lumea operelor*: „prin repulsie, ca și prin admirație". *L'Assommoir* s-a născut dintr-o reacție împotriva *Mizerabililor*. Creatorul este obsedat și

dirijat (inconștient) de o „bibliotecă mentală", de un „muzeu imaginar", circumscris și variabil.

Malraux reia, în fond, vechea idee a lui Leonardo da Vinci *(la pittura e cosa mentale)* și se apropie de o bună parte a noii critici pentru care opera nu este decît fructul altei opere, literatura iese din literatură, într-un lanț fără capăt. Din acest sistem de determinări, *autorul* este exclus pentru a împiedica (spune cineva) manifestarea legendei.

Dar legendele, putem observa, pot prolifera și în jurul operei, *textul* poate deveni ușor obiectul unei retorici hagiografice, în ciuda metodologiei sale exacte. Nu este deloc sigur că, ignorînd creatorul, ni s-a deschis calea spre adevărul operei. Nu sînt convins nici măcar că posibilitatea de eroare se diminuează în acest chip, pentru că eroarea (legenda) nu este a obiectului, ci a subiectului care-l cercetează. Și atunci ? După opinia mea, primejdiile care amenință *biografia* continuă să amenințe și *colocviul,* cîtă vreme instrumentele gîndirii noastre rămîn aceleași. Nu este totdeauna sigur că un dialog duce la adevăr și, dacă admitem că da, ce soluție poate propune acest adevăr cînd știm că totul se problematizează, totul stă sub semnul interogației ? *Neocritica,* e limpede, nu oferă un răspuns și nici nu-l poate da, pentru că, altfel, s-ar nega pe sine însăși. Ea ridică doar un semn de întrebare asupra unui gen vechi (biografia) și anunță nașterea altuia (colocviul) prin care opera este privită, deodată, din mai multe unghiuri.

Citind, acum, scăpărătoarele notații ale lui Malraux, n-am fost convins că *autorul* merită să fie ignorat. Dovadă că în acest articol, unde este vorba de *Neocritică,* unde sîntem învățați cum trebuie să ignorăm omul care a scris opera, am vorbit tot de

Malraux, mai ales de Malraux. Teoriile trebuie să poarte un nume și, dîndu-le acest nume, am și păcătuit : le-am introdus în legendă, am căzut în viciul biografiei, fără a avea, ce curios !, sentimentul că spiritul interogativ ne-a părăsit.

CAMUS, DREPTUL DE A IUBI FĂRĂ MĂSURĂ

Avertizat, culpabilizat de Valéry („Cunoașterea biografiei poeților este o cunoaștere inutilă, dacă nu vătămătoare"), citesc, totuși, cu mare interes și cu o plăcere de care nu mă rușinez biografia lui Camus, întocmită de un jurnalist american : Herbert R. Lottman [1]. Un jurnalist care ia lucrurile în serios : caută documente, dă cuvîntul faptelor, pune la îndoială legendele, stă de vorbă cu prietenii scriitorului, face, în fine, o lungă și complicată anchetă în jurul unui caz : „cazul" Camus. Nu este prima oară cînd se scrie despre Camus-omul, dar este prima oară cînd apare o biografie de asemenea amploare și atît de bine informată despre cel care a scris *Străinul*, a participat la *Rezistență*, a luat premiul Nobel la 44 de ani și a murit într-un accident de automobil la 47.

Biografia este scrisă în stilul pe care specialiștii îl numesc *stilul pozitivist anglo-saxon*. Asta vrea să spună : pragmatism, obediență față de document, cît mai puțină (dacă se poate *deloc)* fabulație, invenție critică. Omul trăiește în faptele lui, personalitatea poate fi cunoscută, prin ce altceva dacă nu prin acele elemente determinabile

[1] *Albert Camus*, Editions du Seuil, 1978.

în care omul exprimă felul său de a fi, de a gîndi ? Să dăm credit, aşadar, faptelor, să nu cedăm scepticismului cînd este vorba de a defini un spirit complex.

Şi Herbert R. Lottman nu cedează. El ia urmele unui destin, se adresează textelor (scrisori, *carnete),* iar cînd textele nu spun îndeajuns se adresează familiei, prietenilor, adversarilor, femeilor care l-au iubit de Camus... Au rost aceste sîrguincioase cercetări ? „Ce mă privesc pe mine iubirile lui Racine ? Ceea ce mă interesează este *Fedra*". Ce interesează pe cine a iubit Camus, ce importanţă pot avea pentru noi prieteniile algeriene ale aceluiaşi Albert Camus ? Nu putem citi *Străinul, Ciuma, Omul revoltat* fără să ştim toate aceste fapte exterioare, în mod categoric exterioare *operei ?* Are importanţă faptul că autorul suferea de tuberculoză şi că mediul în care s-a născut şi s-a format, moralmente, era foarte modest ? (modest, materialiceşte, vreau să spun !). Aproape nici o importanţă pentru cel care citeşte şi se mulţumeşte să judece ceea ce citeşte.

Pe măsură însă ce lectura înaintează şi cunoaşterea operei se adînceşte, se insinuează o curiozitate nouă : vrem să ştim cine este, totuşi, autorul care judecă atît de exigent şi cu punct de vedere atît de original epoca lui. Şi, apoi, cititorul nu este atît de inocent. El ştie ceva despre Camus, a auzit, este imposibil să nu fi auzit la şcoală despre un erou al Rezistenţei franceze, despre acţiunea unui tînăr şi curajos francez din Algeria în timpul războiului. Aş spune că literatura lui Camus este precedată, în conştiinţa noastră, de destinul lui Camus şi că este aproape imposibil să-l ignorăm în timpul lecturii. Ne preocupă de la un

punct al cunoașterii — și încă în grad maxim — structura acestui destin, coerența, liniile lui de forță, slăbiciunile, eșecurile lui. Ele nu justifică opera, dar ele pot justifica o personalitate și, cazul lui Camus, o conștiință a secolului. Iată de ce cercetarea meticuloasă întreprinsă de seriosul (și chiar puțin pedantul) Herbert R. Lottman este utilă și nu vătămează opera lui Camus. Mai ales în cazul lui Camus care s-a implicat cu ideile filozofice și destinul său uman în cărțile pe care le-a scris. Camus nu este omul care una gîndește și alta scrie. Gîndește, trăiește și scrie în același fel : în felul unei maxime sincerități. Despre el se poate spune că a trăit cum a gîndit și că existența lui este o parte a operei lui.

Ce ne spune, în acest sens, noul lui biograf ? Herbert R. Lottman pornește de acolo de unde pornesc toți biografii : de la familie și mediul socio-cultural în care s-a format scriitorul. Familie săracă de francezi algerieni. Atmosferă „sale et pauvre", notează Camus în *Cahiers, I.* Bunica dinspre partea mamei, Catherine Sintès, conduce familia cu biciul în mînă. E o femeie destoinică și dură. Fiii, fiica, nepoții sînt lipsiți de energie, bunica *(mama* biblică) este dîrză și intolerantă. Ea nu se sfiește să-i pedepsească nici atunci cînd copiii au devenit oameni maturi și au, la rîndul lor, copii...

Despre tatăl său, Camus vorbește cu oarecare detașare. Dispare repede din orizontul copilului. Rămîne mama : supusă, afectuoasă, umilită des de intratabila bunică. Cînd mama își permite anumite libertăți, bunica o croiește cu bățul sub ochii înspăimîntați ai copilului. Biograful lui Camus evită teritoriul psihanalizei. Nu speculează absența ta-

tălui. Nici frustrarea mamei. Biograful dă numai faptele. Școlarul Camus, de pildă, este foarte bun la limba franceză. Se îmbolnăvește de plămîni și face des „insuflații". Trăiește o vreme în casa familiei Arcault (sora și cumnatul mamei), iar domnul Arcault poartă o mustață stil ghidon de bicicletă. Adolescentului Camus îi place să fie elegant, și biograful lui nu omite să ne spună ce fel de șosete purta. Se îndrăgostește de o tînără frumoasă, Simone, și la 16 iunie 1934 se căsătorește. Simone este morfinomană și, după oarecare timp, cuplul se destramă. Veștile despre fosta lui soție sînt oribile : Simone și-a pierdut orice urmă de pudoare, se dă tinerilor doctori pentru a căpăta drogul fără de care nu mai poate trăi.

Un eșec peste care Camus trece, totuși, repede. Duce o viață comunitară cu două tinere intelectuale pasionate de teatru : Jeanne Sicard și Marguerite Dobrenu... Mai tîrziu leagă o prietenie amoroasă cu Blanche Balain, apoi cu Maria Casarès, cunoscuta actriță pariziană... Biograful aduce și alte exemple : Camus este foarte sensibil la această latură a existenței, are succes și, după ce pasiunea se consumă, transformă totul într-o amiciție durabilă. Crede, dealtfel, că femeile trebuie să fie la dispoziția lui. Nu-i un geniu romantic, nu jură pe unicitatea pasiunii și nu este deznădăjduit atît de mult încît să se gîndească la moarte. La moartea din dragoste, bineînțeles. Nu pune preț nici pe sexualitate : „nu-i imorală, dar este improductivă". Are un concept moral, dar la acest punct conceptul cuprinde multe libertăți.

Este interesant de urmărit în cartea lui Lottman modul în care se constituie ceea ce am putea numi *fenomenul Camus* : fenomen complex, cu o

arie de cuprindere vastă, de la morală la politică. Poate fi *viața* (biografia) concludentă în acest sens ? Poate, pentru că Albert Camus și-a trăit, repet, ideile, filozofia din cărțile lui nu diferă de filozofia din viața lui. Ca orice mare conștiință, conștiința lui Camus este unitară. Este un gînditor și, în egală măsură, un om al acțiunii, un militant. Conceptul de *angajament moral*, pe care îl introduce în literatură, îi călăuzește și destinul social. Participă la lupta de rezistență și ia partea algerienilor, mai tîrziu, cînd izbucnește conflictul dintre Franța și Algeria. Studiul lui Lottman este, la acest capitol, foarte bogat. El face o istorie a vieții literare și politice franceze în timpul războiului și în epoca postbelică, mereu atent să nu forțeze adevărul, să nu facă din Camus un erou de prim plan. Camus nu este o vedetă a rezistenței, nu este un mare strateg, un spirit politic extraordinar, este doar un intelectual care gîndește drept și acționează cum gîndește. Este un om obișnuit, altfel îi plac (s-a văzut) femeile inteligente și frumoase, joacă fotbal, caută să aibă în jurul lui un cerc de amici, nu este insensibil la succes.

Unele însemnări din *Carnetele* sale ne pun pe gînduri. Iată, de pildă, una din decembrie 1937 : „Cei care au o mare grandoare [sic !] nu fac politică"... Însemnarea, consternantă, amintește de ideea lui Valèry : politica împiedică spiritul să se ocupe de treburile lui importante... Se pune însă problema dacă spiritul poate trăi în afara politicului, dacă accesul la *turnul de fildeș* este posibil. Destinul lui Camus arată că nu. Angajamentul lui moral este, esențialmente, un angajament politic, de la început pînă la sfîrșit. Își pierde, oare, Camus grandoarea prin această implicare în politica

vremii lui? Biografia și opera arată contrariul. Camus n-ar fi Camus fără radicalismul lui moral, Camus n-ar fi o conștiință a epocii fără acțiunea lui de la *Combat* și, mai tîrziu, fără delimitarea de Sartre și grupul de la *Les temps modernes*... Grandoarea îi vine, deopotrivă, prin cărți și prin ceea ce face autorul înainte și după apariția cărților...

Camus nu este un fenomen singular în epocă. O idee care agită generația lui este aceea de a transforma o *existență într-o experiență* și de a face din experiență un act de conștiință. Să ne amintim de celebrul dialog din *Speranța* lui Malraux. A pune în acord experiența (viața, practica, acțiunea) cu conștiința este un act moral fundamental. Camus (ca și Malraux, dealtfel) nu face din el o asceză. Omul nu renunță la nici una din formele vitalității lui. Filozofia nu se desparte de eros, conștiința nu împiedică bucuriile simțurilor. Camus aduce, în plus, experiența lui de francez-algerian. Este o conștiință pornită din zonele marginale ale spiritului francez și ea împacă o poziție morală intransigentă cu un mare apetit pentru existență. Lumea arabă în care Camus trăiește îl formează într-un chip original. *Exoticul*, pe care Malraux merge să-l întîlnească în Asia de sud-est sau în deșerturile Africii, intră în peisajul obișnuit al vieții lui Camus. Biograful lui notează, dealtfel, faptul că autorul *Nunților* nu acceptă alt peisaj decît pe cel mediteranean. Camus se întoarce totdeauna cu plăcere spre sud, chiar dacă sudul însemna pentru el, din cauza bolii, un climat al distrugerii.

Studiul lui Lottman aduce date foarte prețioase și despre omul social Camus, cel din tinerețea

algeriană, cel din timpul ocupației și, mai tîrziu, Camus din saloanele pariziene. Prezența scriitorului impune fără să strălucească. Nu face din apariția lui în societate un spectacol. Frecventează cafenelele existențialiste și are față de Jean-Paul Sartre un sentiment de amiciție în care intră și stima, dar și intoleranța. Capitolul despre relațiile dintre Camus și Sartre, doi dintre stîlpii existențialismului post-belic, este cel mai interesant, dealtfel, din cartea lui Lottman. Unele amănunte sînt savuroase (le regăsim și în memoriile Simonei de Beauvoir, puțin deformate de orgoliul ei, foarte pronunțat). Cînd se îmbată — și faptul se produce des — Sartre se laudă, de pildă, că este foarte frumos, idee ce enervează pe Camus.

Cînd apare *Omul revoltat* (1952) se produce marea ruptură între Camus și grupul Sartre. Un eveniment cu mari consecințe în viața literară franceză. Sartre nu este de acord cu poziția teoretică a eseului și, după o scurtă tăcere, publică în *Les Temps modernes*, revistă la care Camus colabora, un articol semnat de un tînăr filozof, Jeanson, contra lui Camus. Concluzia articolului este ferm negativă : *„Omul revoltat* este, înainte de orice, o mare carte ratată"... Camus primește din plin lovitura. Nu se aștepta, n-o prevăzuse. Răspunde iritat printr-o scrisoare adresată directorului revistei, adică lui Jean-Paul Sartre, fostul (deja fostul) său prieten. El strecoară, între altele, următoarea frază împotriva cenzorilor care „n-au făcut nimic altceva decît să plaseze fotoliul lor în sensul istoriei"... Frază teribilă. Sartre se simte vizat și, lăsînd de o parte orice politețe, scrie : „unde este Meursault, Camus ? Unde este

Sisif ? Unde sînt azi acești troțkiști ai inimii care predicau revoluția permanentă ? Asasinați, fără îndoială, sau în exil. O dictatură violentă și ceremonioasă s-a instalat în tine, o dictatură care se sprijină pe o birocrație aberantă și pretinde că impune legea morală"... Fraze și mai teribile. Camus este condamnat în numele unei ideologii intolerante. Nu peste mult timp, Sartre însuși va fi supus, de către alții, unei judecăți similare. În numele aceleiași intoleranțe ideologice.

Cine are dreptate ? Lottman evită să dea un răspuns, deși simpatiile lui (și ale noastre, în această situație) merg spre Camus. Sartre are un grup care îl urmează orbește, Camus este singur. Judecată, evident, sentimentală. Mai este una filozofia „omului revoltat", citită azi, nu mai parcă se sprijină pe o dictatură violentă și ceremonioasă. Camus vrea să salveze ceva în mecanismul revoltei : individul, să opună marelui mecanism personalitatea ireductibilă a omului. Putem fi insensibili la această idee ?

Jean-Paul Sartre nu uită metafora cu fotoliul lui bine orientat. Dă o replică plină de cruzime „făcîndu-ne onoarea de a intra în acest număr al *Timpurilor moderne*, ați adus cu dumneavoastră un piedestal portativ...". La moartea lui Camus, Sartre scrie totuși aceste propoziții : „Reprezenta în acest secol, și contra istoriei, continuarea acelei mari tradiții de moraliști a căror operă constituie, poate, tot ceea ce este mai original în literele franceze. Umanismul încăpățînat, strimt și pur, auster și senzual...".

În *Situations, X*, dăm și peste acest portret moral : „il avait un petit côté voyou d'Alger, très truand, très ;marrant"... Camus simpatic derbedeu

algerian ? Posibil, imaginea nu tulbură prea mult cealaltă imagine, gravă, austeră, ieșită din lectura cărților. Simone de Beauvoir dă și ea un portret al lui Camus, mai iritat și mai puțin verosimil. Pe acesta îmi vine greu să-l accept. Nu se lipește — cum se zice —de portretul imaginar al celui care a scris *Străinul*. Am impresia (și voi arăta mai încolo de unde vine această impresie) că doamna Simone de Beauvoir pune și puțină otravă în culorile pe care le folosește. O vagă impresie de care nu scap citindu-i memoriile *(La Forces des choses)*.

Dar să revin la studiul lui Lottman. El duce — cum se zice — lucrurile la bun sfîrșit. Multe informații sînt noi, pe altele le știm deja. Reține un fragment dintr-o scrisoare a lui Camus către René Char : „Cu cît produc mai mult cu atît sînt mai puțin sigur de mine. Pe drumul pe care merge un artist, noaptea cade din ce în ce mai groasă. El moare, în cele din urmă, orb...".

Cînd scria aceste propoziții triste, Camus primise — dacă nu mă înșel — Premiul Nobel. Cunoscuse și altfel gloria — prin cărțile și prin întreaga lui acțiune. Oare gloria adusese puțină fericire acestui *umanist încăpățînat, auster și senzual* ? În *Noces à Tipasa* dăm peste această definiție : „înțeleg aici ceea ce se cheamă glorie : *dreptul de a iubi fără măsură*" (s.n.). Citind-o, îi vine să te întrebi : dar dreptul de a iubi fără măsură nu-l au și oamenii fără glorie ? Camus gîndește altfel, conceptele lui sînt, uneori, atît de vagi și atît de tulburătoare pentru spirit !

Gloria, în orice caz, nu l-a ocolit pe Camus. A avut-o destul de timpuriu. Cînd, în 1937, apare volumul *l'Envers et l'Endroit* (în 350 de exemplare !)

este un necunoscut. *Străinul* (apărut în timpul ocupației) îl plasează, alături de Sartre, în fruntea noii generații de scriitori. Reputația lui crește enorm ; în America — unde se duce să țină conferințe — este primit în chip sărbătoresc. Lottman arată că și azi Camus este pentru americani mai mult decît un mare scriitor : este simbolul umanismului european. S-ar putea ca această simpatie să nu fie străină de acel „petit côté voyou" de care vorbea cu oarecare enervare Jean-Paul Sartre.

Cînd citim o biografie vrem să aflăm, înainte de orice, care este secretul nașterii unui creator. Cum s-a format o *conștiință a scrisului* în niște circumstanțe, în fond, atît de obișnuite ? La acest nivel aproape toate biografiile sînt ratate. Opera spune mai mult — și mai satisfăcător pentru spirit — decît poate spune o *viață* bine scrisă. Dar să fim drepți : ne interesează viața în sine a unui creator. Ne interesează spectacolul personalității, „structura unei existențe", cum zice Roland Barthes. Viețile creatorilor nu sînt totdeauna exemplare. Exemplare sînt — cînd sînt — operele. Dar citim *viețile* lor cu speranța nemărturisită că vom afla în ele modele pentru operă. Am sentimentul, citind cartea lui Herbert R. Lottman, citind și altele, că viața lui Camus este o prelungire a operei lui. Mai bine zis : viața scurtă, tragică și frumoasă a lui Albert Camus este o altă față a operei lui Camus. Vie, profundă, rectilinie, ea este demnă de spiritul camusian : acela pentru care omul reprezintă ceva important într-un mare mecanism al absurdității.

„Mare scriitor a cărui grandoare aparține, mai întîi, vieții pe care a trăit-o" — scrie Mauriac despre Malraux. Dar ce fel de viață a trăit Malraux și în ce măsură viețile mai pot fi mari în secolul al XX-lea ? O viață devine exemplară cînd în centrul ei stă o experiență trăită la nivelul conștiinței, cînd destinul se confruntă cu spiritul, răspunde Malraux. Această idee stă la baza noului umanism (un umanism eroic, un *umanism tragic)* pe care opera lui îl ilustrează. Nietzsche văzut prin Dostoievski, spun exegeții lui. Pascal hărțuit de problema *Răului.* Întrebat, în 1945, de Bernanos, care este evenimentul cel mai important din secolul al XX-lea, Malraux ar fi răspuns : „le retour de Satan" [1]. Răul nu poate fi învins decît prin angajament moral și, încă o dată, printr-o fraternitate virilă. Sub diferite forme, Malraux repetă această etică a eroismului modern în scrierile de ficțiune, în discursurile și în eseurile sale. Ea se bazează pe o idee mai profundă despre grandoarea individului într-un veac care tinde să deposedeze individul de pasiunea grandorii. Malraux nu s-a consolat niciodată cu ideea, venită de foarte departe, că omul este o inconștientă jucărie în mîna soartei. Dă acestei jucării o conștiință și relația cu timpul devine tragică, iar destinul capătă măreție !

În vremuri ne-eroice, *viața* unui om poate fi, așadar, eroică. Și Malraux s-a străduit să-i dea această dimensiune. Grija lui este să nu rateze

[1] Cf. Jean Lacouture : *André Malraux, une vie dans la siècle,* Seuil, 1973.

marile evenimente ale epocii, ambiția (și, în mod sigur, marele lui orgoliu) este să fie mereu prezent acolo unde se petrece ceva important. Și-a construit o viață (căci nu mai încape vorbă : Malraux și-a construit cu minuție *o viață)* exemplară. Cît de exemplară ? Ca să răspund, trebuie să spun că voința lui Malraux de a construi, prin propria viață, un model de existență a întîmpinat o inimaginabilă împotrivire a destinului. Destinul — pe care creatorul l-a curtat, l-a agresat și l-a silit să se supună judecății conștiinței sale — i-a dat (i-a cedat) cu o mînă și i-a luat cu alta. Rareori se poate vedea, în biografia unui creator, o alternanță atît de perfectă, diabolic de perfectă, aș zice, de izbînzi și de eșecuri, deopotrivă de mari. Biografia lui Malraux (cea intimă, în orice caz) confirmă, pînă la un punct, definiția lui Faulkner dată omului, în genere : *omul este suma eșecurilor sale.* Geniul lui Malraux a reușit să transforme acest șir de ghinioane într-o mare experiență umană : a făcut din eșec o valoare și din experiență o metafizică.

Privesc un tablou biografic. În spatele lui André Malraux este un adevărat cimitir. Fernand Malraux, tatăl, se sinucide în 1930. Roland, primul frate vitreg, moare în deportare în 1945. Claude, al doilea frate, este împușcat de nemți în 1944. Josette Clotis, „mica provincială", a doua soție a scriitorului, moare (în urma unui accident de tren) în 1945. Cei doi copii, Pierre-Gauthier și Vincent, dispar în 1961, într-un accident de mașină. Louise de Vilmorin, iubirea tîrzie, moare în cîteva zile de gripă. Subiect de tragedie greacă. Și, ca și cînd toate acestea n-ar fi îndeajuns, Malraux declară că a avut o copilărie frustrată, nu

și-a iubit familia. Nimic, așadar, din exemplara biografie a creatorului tradițional. „Aproape toți scriitorii pe care îi cunosc își iubesc copilăria, eu mi-o detest" ...Și, în altă parte : „Nu-mi iubesc tinerețea. Tinerețea este un sentiment care mă trage înapoi. Eu n-am avut copilărie"... [2]. Nu-și iubește tatăl (de care, în fapt, este despărțit), nu-și adoră mama. Biograful lui, Jean Lacoutre, observă că lipsește din opera lui Malraux, ca personaj, mama. O unică și nesemnificativă excepție. Duce o copilărie tristă într-o familie de mici negustori, supravegheat de trei femei posesive. Familia nu intră în sistemul de valori durabile, acelea care pot susține un mare destin. Femeia, da, familia nu. „Le fils de l'épicière" n-are totuși psihologia unui frustrat. Psihanaliza, cu atîtea elemente promițătoare în față, are mari dificultăți în cazul lui Malraux. Este limpede că voința îi domină complexele, resentimentele — dacă există — nu ajung la suprafața operei. Creatorul le elimină de regulă din cîmpul său de observație. Tăcerea este forma lui de detașare. Malraux se compune ca personaj în funcție de un model preexistent în spirit. Evenimentele vieții lui vin, parcă, să-i confirme justețea acestei alegeri.

Personajul are, întîi, o structură maniheistă, în tradiția grandorii omului romantic, bazată pe o dualitate funciară : „Există două personaje în mine : un scriitor pre-suprarealist și un om format din clasicism (și de Nietzsche, irațional ist). Nu știu cum s-au putut întîlni cele două personaje..." [3] Clasicism, Nietzsche, presuprarealism... o rețetă aproape imposibilă. Un sincretism care poate fun-

[2] Apud Jean Lacouture, op. cit.

[3] *L'Evénement*, sept. 1967, apud Jean Lacouture.

damenta, greu, o ființă. Și, totuși, Malraux se revendică din această dualitate care explică pasiunea spiritului pentru marile aventuri...

Citesc și alte însemnări despre Malraux, unele romanțate, altele obsedate, jenate de celebritatea personajului [4]. Greu să-ți formezi, după ele, o idee justă despre Malraux. Scriitorul însuși avertizează undeva că omul nu se construiește cronologic. Omul este *situat* (definit) nu prin adițiunea momentelor din viața lui, ci prin *experiențele* lui : „Biografiile care merg de la vîrsta de cinci ani la vîrsta de cincizeci de ani sînt niște false elementele decisive ale experienței mele, regăsesc prin experiențele ei, și nu printr-un enunț al experienței ca o încoronare a povestirii... *Antimemoriile* refuză biografia, cu premeditare. Ele nu se fundează pe un jurnal sau pe note. Vorbind de elementele decisive ale experienței mele, regăsesc un personaj, și niște fragmente de istorie. Povestesc faptele și descriu personajul ca și cînd n-ar fi vorba de mine..." [5].

Sînt două chestiuni distincte aici : 1) refuzul biografiei de tip pozitivist, aceea care reconstituie cronologic o viață și 2) obiectivarea, detașarea autorului care-și scrie propria biografie. Rămînem la primul caz. Cronologia (adiționarea de evenimente) nu poate defini (situa, statua) un om, ci *experiențele* lui. Malraux are, indiscutabil, dreptate, dar trebuie să definim, în acest caz, ce este o *experiență* în viața unei ființe și ce este doar un simplu eveniment. Judecînd după *Antimemo-*

[4] *Secolul 20* (7—8—9/1978) a publicat o interesantă selecție de fragmente biografice, alcătuită și comentată de Ion Mihăileanu.

[5] *L'Événement*, 1967, loc. cit.

ru, experiența începe acolo unde evenimentul atinge istoria și-i dă un sens. Faptele vieții intime rămîn, atunci, în afara experienței : „o mică grămadă de secrete"... Geniul nu se recunoaște în ele, geniul nu conversează decît cu istoria. Faptele care rămîn la ușa istoriei nu-i pot determina personalitatea. Uitarea este metoda cea mai bună pentru a te descotorosi de ele. Louise de Vilmorin, femeie inteligentă, spune că Malraux rupea cu o grăbită satisfacție fila de agendă din ziua precedentă, acolo unde erau însemnate întîlnirile, obligațiile curente... Voia, spune ea, să le uite repede...

Alții nu le-au uitat, lîngă biografia esențială (aceea a *experiențelor),* s-au adunat alte biografii mărunte : istoria faptelor uitate, cronologia micilor acte, romanul gesturilor nesemnificative : În ce măsură ele pot da o idee despre omul care nu voia să trăiască decît în inima istoriei și numai la înălțimea marelui său destin ?...

*

Malraux nu s-a putut păzi, în viață fiind, de spiritele indiscrete. Cu atît mai puțin după moartea lui. Femeile pe care el le-a iubit au lăsat jurnale, scrisori și, încăpute în mîini dibace, jurnalele, scrisorile au fost date publicității. Vin, apoi, martorii, confidenții (vechi și noi), colaboratorii ministrului care lasă și ei o mărturie despre Malraux. Această hagiografie nu vatămă, oare, imaginea creatorului ?

Clara Malraux, prima soție a scriitorului, a ajuns la al VI-lea sau al VII-lea volum de memorii. Le-am răsfoit : tip de confidentă abuzivă și orgolioasă. Ea sporește de la un volum la altul

acel „misérable petit tas de secrets". Clara, care are o optică pur conjugală, înfățișează un geniu vanitos, neînduplecat față de erorile soției, înțelegător cu erorile lui. Geniul are dreptul să greșească, femeia nu. Dar femeia (Clara), dacă înțeleg bine, nu este ușă de biserică. Pe cînd se întorcea în Franța, după afacerea de la Angkor, are o mică aventură cu un diplomat care — scrie ea mai tîrziu cu dezinvoltură — „a știut să fie un amant fără a înceta să fie un tovarăș". Și, cu o voce autoritară, expertă : „Puțini bărbați mi-au lăsat o amintire atît de limpede"... Ulise este, în acest timp, reținut în Indochina, iar Penelopa e în drum spre Paris pentru a strînge semnături în favoarea lui. În timpul unei misiuni sacre, ea găsește răgazul unei aventuri lumești. Penelopa, vorba lui Malraux, nu-i sublimă. Comentatorii lui Malraux observă că episodul de mai sus a trecut în *Condiția umană* și că, după acest roman, femeile ca personaje și iubirea ca temă literară dispar din opera de ficțiune a lui Malraux. Cît despre Clara, ea vrea egalitate deplină. O obține, dar Malraux este deja în altă parte. Lacrimile, căința nu-l conving să se întoarcă. Penelopei îi rămîne șansa memoriilor. Perseverenta Clara n-o ratează...

Jurnalul „micii provinciale" (Josette Clotis), publicat de Suzanne Chantal într-o carte sentimentală, pioasă[6], dă o imagine mai simpatică a geniului în intimitate. Este jurnalul unei femei îndrăgostite, iremediabil îndrăgostite. Scrie lucruri naive, dar naivitățile ei îi descoperă firea bună, atașată, sfioasă. Nu „deschide gura" în fața

[6] *Le Coeur battant, Josette Clotis — André Malraux*, 1976.

geniului. Abia că îndrăznește să noteze în caietul ei de femeie îndrăgostită : „André, dragostea mea, îmi petrec viața monologînd cu gîndul la dumneata [...] Privesc ce este împrejur, ceea ce ar fi putut ochii noștri să descopere împreună. Nu văd decît cu un ochi, viața mea fără dumneata e oarbă"... Se gîndește să se omoare, dar promite ca, înainte de a muri, să-i spună bărbatului acesta tăcut, mîndru, dificil : „N-ai știut niciodată cît de mult te-am iubit"... Mai detașat, geniul îi cere, într-o carte poștală, să-i scrie „întîmplări frivole" și, altă dată, îi trimite visurile lui „înnodate într-o panglică de culoarea călătoriei"...

Josette, care nu se gîndește deloc la istorie, dă amănunte din camera de culcare. Amănuntele nu sînt deloc, repet, la înălțimea personajului care doarme, dezgolit, lîngă ea, nu sînt, însă nici nu coboară imaginea geniului. Am, la lectura acestor scene foarte intime, o curioasă tresărire de bucurie. Malraux iese umanizat din acest jurnal de alcov, imaginea lui de agent al umanismului tragic capătă o reconfortantă notă de vitalitate. Geniul are dreptul la puțină fericire și, iată, această mică provincială, aiurită și mîndră de dragostea ei („[am] dorința exuberantă de a rîde, de a saluta mulțimea de la înălțimea unui balcon, ca o regină"), i-o dă.

Pierre Galante dă amănunte despre altă pasiune a lui Malraux : aceea, tîrzie, pentru inteligenta, învățata Louise de Vilmorin, scriitoare cunoscută[7]. Decorul s-a schimbat. Personajul excepțional, devenit ministru, s-a instalat în castelul de la Verrières : salon albastru, un mare portret ecvestru

[7] *Malraux*, Editions Plon, 1971. Citez după fragmentele din *Secolul* 20, nr. cit.

al lui Ludovic al XIV-lea, tablouri de Christian Bérard, Jean Hugo... O fotografie arată pe Malraux luînd micul dejun împreună cu Louise într-un decor somptuos. Îndrăgostiții de la Verrières reîntrupează idile celebre. Louise pronunță numele lui Chateaubriand și al Doamnei de Récamier. Comparația nu poate să displacă lui Malraux, de două ori sensibil la astfel de lucruri : o dată pentru că personajele aparțin marii istorii și, a doua oară, pentru că el însuși are gustul ceremonialului. Louise este o femeie stimulativă (pentru spirit) și odihnitoare. Ce este, cum este o femeie ideală, ar fi întrebat ea ?... „O pasăre a paradisului căreia i se poate spune să-și retragă aripile cînd te îmbată culorile ei" — răspunde înamoratul Malraux. „Iubitor de viață, dar auster, cu o înclinație vizibilă spre depresiune, alternînd cu faze de entuziasm extrem"... îl caracterizează aceeași Louise.

O altă femeie, Brigitte Friang, secretara ministrului, mărturisește că interlocutorul lui Malraux devenea, subit, inteligent. Se simte, deja, prezența mitului în astfel de confesiuni : „Nu puteai nutri pentru el decît o prietenie absolută, oimită, cînd îți era dat să intri în vertiginoasa sa orbită chiar ca un mic satelit". Și tot Brigitte Friand : „humus-ul geniului său și al culturii sale monstruoase"...

Era Malraux un monstru de cultură ? O chestiune ce merită discutată. Adversarii săi n-au uitat că autorul *Tentației Occidentului* n-a trecut niciodată bacalaureatul, cu alte cuvinte : Malraux este un autodidact... Iar operele lui de erudiție, ce să mai vorbim !...

*

Citesc *Les Marronniers de Boulogne*[8] de Alain Malraux. Alain este fiul lui Roland Malraux, fratele scriitorului, mort în deportare. Nepotul a crescut în casa scriitorului și, situație bizară, i-a devenit fiu vitreg întrucît André s-a căsătorit la sfîrșitul războiului cu Madeleine, cumnata sa, văduva lui Roland. Așadar : Alain, nepotul (fiul vitreg), crește împreună cu Vincent și Gauthier, verii (și frații săi vitregi), lîngă un tată ilustru care se arată rar și, totdeauna, în chip solemn. Amintirile lui Alain Malraux, publicate la puțin timp după moartea prozatorului, sînt rezonabile și, trebuie să spunem, de bun simț. Fiul vitreg nu-și detestă tatăl care s-a substituit părintelui adevărat. Evită clasicul conflict freudist : nu-și urăște mama (complexul Hamlet), nu-și ponegrește, repet, tatăl social (uzurpatorul, regele Claudius), n-are sentimentul frustrației. „N-am cunoscut alt tată decît pe Malraux, André ; un nume pe care l-am auzit cu ghilimele timp de douăzeci de ani, unul ca și celălalt pentru că ele nu făceau decît o dublă coincidență cu acela pe care îl numeam papa — dar fără ghilimele". Aceasta este fraza cu care se deschide volumul *Castanii din Boulogne*. Malraux n-are, în viziunea nepotului (fiului), nici una din proverbialele cruzimi și viclenii ale uzurpatorului. Este distant, adevărat, dar atent, prevenitor și are față de el, ca și față de Vincent și Gauthier, o dragoste plină de severitate. Gauthier este preferatul tatălui, dar tatăl nu exagerează în simpatia lui, își dă silința să fie drept față de toți.

[8] Editions Plon, 1978.

Dealtfel copiii îl văd rar. Monsieur Malraux este un domn important, mereu absent, iar cînd vine acasă se retrage în biroul lui și nu primește pe nimeni. Merge rar la cinematograf, mai des la teatru. Are dificultăți cu Vincent, care este leneș, delăsător la școală. Fuge din clasă, fuge și de acasă. Gauthier este timid, Vincent taciturn, în timp ce Alain, memorialistul de mai tîrziu, este sociabil, cabotin (spune chiar el), decis să placă la toată lumea. Și reușește, se pare. Malraux intervine rar în certurile dintre copii și numai pentru a lua decizii grave. Vincent, contestatarul, este trimis într-un colegiu (pensiune) din Elveția, unde libertățile lui sînt strict supravegheate. Recluziunea nu dă rezultate, școlarul este recalcitrant, mutat din pensiune în pensiune. Repetînd clasele, el ajunge cu chiu cu vai în preajma bacalaureatului unde se împotmolește de tot...

Hotărît lucru, André Malraux n-are liniștea pe care o voia în jurul lui. Loviturile cele mai dure îi vin din interiorul familiei. Destinul i-a dat cîteva semne rele, îi va da în curînd și altele. Trăiește, deocamdată, în casa din pădurea Boulogne, este ministrul lui De Gaulle (numai în această relație noțiunea de *ministru* are un sens pentru el), are doi băieți care cresc și manifestă o impacientă superbă de tineri zei... Primul copil, Florence, crescută de mama ei, Clara Malraux, intră în viața culturală a Parisului și ia distanță față de opiniile politice ale tatălui. Semnează *Manifestul 121* (antigaullist, în esență) și libertatea ei este în primejdie. Poliția nu trece la represalii...

Malraux are prieteni, mulți și devotați, fără să fie, cu toate acestea, un tip sociabil. Există în ardoarea lui o melancolie — observă toți cei care îl

cunosc — există o distanță imperceptibilă în relațiile cu prietenii. Văzîndu-l, în 1926, Prévost notase despre tînărul întors, cu aureolă de cuceritor, din Indochina : *spirit de aventură, melancolie, decizie irezistibilă, profil frumos de renaștere italiană* [9].

În familie, Malraux este tot atît de distant, abstras, nu iese din personajul pe care și l-a creat. Pune oarecare pedanterie în privința mîncării. I se caută condimentele cele mai delicate, de la Corcellet i se aduce un amestec special de cafea, de la Prunier-Trotkir icre și homari. Îi plac enorm dulciurile. Bucătăreasa caută mereu combinații noi pentru a satisface gusturile sofisticate ale prozatorului. Totul în tăcere, în absența marelui personaj care evită orice relație de intimitate. *Cînd îți spune la revedere,* remarcă unul dintre băieții lui, *nu știi dacă îl vei revedea cu adevărat sau nu.* Cînd Gauthier, Vincent și Alain ating vîrsta de optsprezece ani, Malraux îi convoacă și, în modul cel mai solemn cu putință, îi anunță că de azi au devenit bărbați : *de azi,* ar fi zis el, *nu ne mai îmbrățișăm...*

Alain Malraux, făcînd cronica familiei („clanului" zice el), nu intră în sfera literaturii decît foarte rar. Rar și inconcludent. Spune și el (ceea ce știam deja) că pentru autorul *Condiției umane* artistul „nu este un «transcriptor» al lumii, ci un rival al ei" sau „a scrie este o pugilistică permanentă cu tine însuți"... Ca să aflăm sensul exact al acestor propoziții trebuie să ne adresăm operei. Viața autorului, văzută chiar de aproape, nu lămurește nimic. Viața are un sens (și în cazul lui Malraux : un mare sens, un sens putem spune istoric) prin propria rectitudine. Malraux — aflăm din aceeași sursă — prefera să cunoască operele, mai puțin pe

[9] Cf. Jean Lacouture, op. cit.

cei care le-au scris. Citește în chip regulat cîțiva autori : Montherlant, Giono, Camus, Paulhan, Saint-John Perse (pentru care are admirație), Michaux, Pierre-Jean Jouve, iar dintre cei vechi : pe Shakespeare, Hölderlin și, bineînțeles, pe tragicii greci. Deasupra tuturor contemporanilor plasează pe Claudel, ca scriitor, și pe De Gaulle ca geniu politic. Cînd îi apare o carte, alege exemplarul cel mai frumos și i-l dedică.

În problema Algeriei și, după aceea, în timpul revoluției din '68, Malraux este alături de general. Fanaticii din toate taberele îl urăsc. Are loc o încercare de atentat, Malraux scapă, apoi destinul îi pregătește o lovitură mai dură : moartea, într-un accident de automobil, a celor doi băieți, Gauthier și Vincent. Este copleșit, dar în felul lui : împietrit, retras în sine, într-o reculegere înaltă pe măsura tragediei prin care trece. Primește multe semne de simpatie, primește și altele, de ură abjectă. „Colonel Malraux din timpul războiului din Spania, sînt mulțumit că băieții tăi putrezesc în pămînt" — sună o scrisoare. „Drama lui — notează prudentul, cordialul memorialist — era o adițiune de drame." Și tot el : „Ruptura era înscrisă în el cum în alții vocația voiajului"... Mai trebuia spus ceva : rupturile apăreau nu din cauza labilității caracterului, ci din cauza consecvenței, inflexibilității lui. Malraux are, deducem din ceea ce se spune despre el, o veritabilă inaptitudine pentru empatie. Provoacă interlocutorului mai degrabă teamă, poartă o mască (masca personajului care a devenit) și are uneori crize teribile de orgoliu. Cînd apar *Antimemoriile*, ar fi spus : „Le voi arăta că sînt cel mai mare scriitor din acest secol."

Printre zeităţile care înconjoară şi protejează pe Malraux se află mereu o pisică. Văd o fotografie din octombrie 1944 : pe pieptul bravului colonel Malraux este agăţată, în locul decoraţiei, o pisică tărcată. Mai tîrziu, cînd Malraux apărea la televiziune, pisicile erau totdeauna lîngă el. Au intrat împreună cu scriitorul în legendă. Respectînd mitul, memorialistul scrie cu majusculă numele acestei zeiţe : *Le Chat*...

Mai este ceva : Malraux nu se simte bine în familie, dar are mereu în vecinătatea lui o femeie, uneori mai multe. *Castanii din Boulogne* reprezintă, în fond, cronica unei relaţii : aceea cu Madeleine Liux, pianistă, cumnata şi apoi soţia lui André Malraux. Înaintea ei fuseseră altele, după ea urmează Louise Vilmorin şi, apoi, nepoata acesteia, Sophie de Vilmorin, care — cum zice eufemistic şi misterios memorialistul — veghează şi însufleţeşte ultimele zile ale lui Malraux. Geniul are vitalitate. Religia acţiunii şi fraternităţii nu împinge spre asceză. Iubirea intră (cel puţin la Malraux) în regula jocului.

Fără mari ambiţii, scrisă în mod jurnalistic, cartea lui Alain Malraux este agreabilă şi interesantă. Ea nu-şi propune să elucideze psihologia complicatului personaj André Malraux şi nici să reconstituie biografia lui intelectuală : relatează numai un fragment din existenţa lui într-o familie pentru mulţi imposibilă, scandaloasă.

Cărţile lui Malraux spun, evident, mai mult şi mai profund despre destinul creatorului, inclusiv despre tragismul care dublează, în chip atît de evident, efortul lui de a da destinului o conştiinţă. Însemnări, ca acelea pe care le-am analizat, nu vorbesc în nici un fel despre măreţia tragică a

creatorului, se mulțumesc, doar, s-o privească din unghiul existenței normale, cu o simpatică bonomie și admirație.

*

Așadar, o grandoare a vieții înainte de a fi a operei ; irepresibilă voință de a fi la înălțimea unei mari istorii și de a forța istoria să-i justifice ideile; un model ideal, eroic de viață și dorința (inumană, zic unii) de a sili viața lui și a celorlalți să intre în acest model ; un personaj care „se face" mereu încercînd să împace două forțe contrarii, două personaje : unul irațional ist, nietzschean, altul stăpînit de voința de contemplație și de grandoare a clasicismului ; un om care nu poate fi definit decît prin „experiențele" lui și un refuz, de plano, al biografiei exterioare ; un gust fără egal al mistificației și fatalitatea unui tragism, iarăși, fără egal într-o singură viață ; o etică a acțiunii și o filozofie a umanismului tragic ; o copilărie frustrată, o biografie sentimentală extraordinară ; alungată din cărți, femeia acaparează existența geniului ; acest Lord Byron al veacului nostru n-are astîmpăr, este mereu acolo unde se pregătește ceva, aspiră la o conștiință planetară ; își construiește, încă o dată, existența cu migala cu care își scrie opera ; nu se mulțumește cu o operă mare, vrea și o *viață* mare și reușește, în bună măsură, s-o aibă.

*

Toți spun că citim biografia unui autor ca să descoperim ceva din strălucirea și profunditatea operei. Cu Malraux se întîmplă, de la un anumit grad de cunoaștere, altfel : începem, parcă, să-i citim opera ca să descoperim omul. Și scriitorul nu

ne dezamăgește. Se implică total în operă, nu-și ascunde vocea, nu se îndepărtează prea mult de text. *Viața* lui Malraux începe să aibă o coerență și o profunditate în sine, dar așa cum au viețile oamenilor din Renaștere. Sînt „frumoase" pentru că în ele se revelează fatalitatea destinului. Sînt „exemplare" pentru că justifică un mod de a gîndi viața bazat pe ideea de fatalitate. Malraux aduce corectivul conștiinței : o fatalitate ce se lasă gîndită își pierde caracterul irațional, destinul ce întîlnește mintea ce-l judecă devine, dintr-o forță oarbă, o forță care dă grandoare omului... Nu putem învinge Răul, dar îl putem deposeda, prin judecata noastră, de atributele sălbăticiei lui.

Citesc cartea lui Jean Lacouture *(André Malraux, O viață într-un secol)* știind deja multe lucruri despre viața lui Malraux. Aflu, totuși, destule amănunte care mă interesează. Nu-i o carte strălucită, nu-i nici o carte proastă. Lacouture este un jurnalist reputat și un politolog cu oarecare audiență. A publicat mai multe biografii (despre *Ho Și Min, De Gaulle, Nasser)* și, acum, scrie un volum gros despre un scriitor care a lăsat urme peste tot : în artă, politică, în dezbaterile de idei ale epocii... Un scriitor, mai ales, care trăiește de tînăr în legendă și întreține și după moarte o legendă în jurul lui. Își merită, oare, Malraux mitul ? Un fragment din Baudelaire *(Mici poeme în proză. Ferestrele)*, pus în fruntea biografiei, ne avertizează că întrebarea este fără rost. *Ce importanță poate avea faptul dacă legenda este sau nu adevărată dacă ea m-a ajutat să trăiesc și să simt că sînt ceea ce sînt?* Propoziții foarte potrivite pentru Malraux. Biograful se străduiește să dovedească faptul că Malraux

își merită legenda, chiar dacă viața lui n-a fost totdeauna sublimă.

Nu vreau să discut propriu-zis *biografia*, vreau să văd numai cum iese omul Malraux din această atentă, informată reconstituire biografică. Iese bine, Lacouture nu-i un hagiograf, nu-i nici un detractor. Nu urmează decît pe jumătate sfatul scriitorului : stabilește o cronologie a vieții căutînd, în interiorul ei, să fixeze experiențele fundamentale. Malraux are o ascendență flamandă, și tatăl lui, Fernand, este un om frumos, elegant, curtenitor ca un personaj din Maupassant. André, adolescent, are aptitudinea și inteligența unui Julien Sorel, cu o frumoasă paloare pe față. La șaisprezece ani vrea deja să fie un mare scriitor. Tradiția cere ca marele scriitor să fie un *blestemat*, însă Malraux schimbă sensul acestei tradiții : își încearcă șansa în aventură. Nu este singurul. Gustul de a cutreiera lumea este răspîndit în epocă. Apare o literatură de călătorie (gen Paul Morand), apar și destinele neliniștite, cutreierătoare, marii nemulțumiți care merg la capătul lumii (ca Blaise Cendrars) ca să istovească o energie explozivă și să afle o morală nouă. Malraux, tînărul ambițios, dă acestui spirit de avangardă (frecventează, la propriu, mediile avangardei artistice) dimensiunea spiritului. Face din *aventură o experiență* și, prin experiența trecută prin conștiință, o morală de rigoarea și elevația unei religii. Ea se bazează, deocamdată, pe cultul riscului și pe oroarea de moarte... Paul Morand, zice în chip just biograful, măsoară, experiența în kilometri, Malraux o judecă după tiparele (modelele) istoriei. Asta spunem noi.

Există în tînărul Malraux și gustul de a epata, un spirit de mistificație pe care aventurile lui (în

Indochina, în Africa) îl trădează. Jean Lacouture face dovada că tînărul Malraux și-a asumat fapte pe care nu le-a înfăptuit, a aureolat experiențe modeste, a lăsat să se înțeleagă că a jucat un rol mare în evenimente la care abia dacă a participat. N-a fost un factor important în revoluția chineză, cum a lăsat el să curgă legenda, n-a luat parte la pregătirea insurecției de la Canton și Șanhai, experiența lui chineză se reduce la două scurte voiaje turistice (în august 1925 la Hong-Kong și în 1931 în China Continentală). Experiența indochineză este mai bogată, dar și aici sînt cîteva puncte neclare. Celebra afacere a statuilor de la Angkor ar fi banala istorie a unui *hold-up*. Adevărat, dar ce importanță are faptul în sine dacă acest „fiu al aventurii" — cum îi zice Mauriac — întoarce totul spre o mare experiență ? Banala istorie face ca Malraux să descopere realitatea colonială, lumea asiatică și revoluția care se pregătește. Aventura de la Angkor se termină, triumfal, în cîteva cărți (de la *Cuceritorii* la *Condiția umană)*, care-i dau, deodată, o mare dimensiune în literatura franceză.

În scenariul vieții lui Malraux există mai multe faze[10], și ele se definesc în funcție de o mare aventură. Malraux este (vrea să fie) mereu în „locul din lume unde se face istoria" — cum zice el vorbind despre China. Nu vrea cu nici un chip să rateze momentul în care se pregătește viitorul. Fuge, literalmente, din Paris, inventează aventuri noi — atunci cînd istoria pare că nu-i promite nimic. Se

[10] Biograful la care ne referim vorbește de patru : *aventura, fraternitatea, puterea și timpul memoriei.* Cartea lui Lacouture apare înainte de publicarea testamentului moral al lui Malraux *(Lazăr)*, unde se poate vedea că ideea fraternității umane este dominantă chiar în faza retrăirii (rememorării) vieții.

duce, de pildă, să descopere orașul reginei de Saba. Zboară cu un prieten deasupra deșertului și, după indicațiile pe care le are de la un misterios cercetător, zărește înecate în nisip urmele celebrei așezări. Bucuria este imensă, scrie numaidecît o suită de articole. Misiunea este împlinită, însă arheologii, istoricii, geografii se pun în mișcare, contestă descoperirea, ridiculizează aventura. Orașul reginei de Saba, depistat de Malraux, este o banală așezare părăsită...

Mulți cred că Malraux este un mistificator sau, în cel mai bun caz, un Don Quijote care vrea să descifreze marile enigme ale umanității. Este, indiscutabil, un om de stînga, însă poziția lui nu convine tuturor. Unii jurnaliști de stînga îl suspectează de escrocherie (André Thiron, citat de monografist, scrie : „L'escroc Malraux"). Prețiozitatea, intelectualismul, aerul lui de profet nu plac în saloanele pariziene. Chiar un prieten ca Max Jacob crede că „Malraux este făcut pentru fotolii"..., cu alte cuvinte, aventura, etica acțiunii, asumarea conștientă a destinului n-ar fi decît o pregătire pentru *putere*... La Max Jacob este o ironie, alții cred, cu adevărat, că autorul *Condiției umane* umblă după publicitate. Caută subiecte pentru cărți și își fabrică o biografie într-un gust îndoielnic.

Culmea este că puțin din toate acestea există în Malraux-omul ; și gustul mistificației, și dorința de afirmare, și chiar voința de dominație (prin spirit). Există, negreșit, dar mai există și altceva, esențial : o autentică neliniște față de condiția omului, o voință aproape sublimă de a fundamenta o etică a omului modern, o mare, inepuizabilă curiozitate pentru istorie. Există, mai ales, în ființa lui Malraux un veritabil sentiment tragic pe care

existența lui s-a grăbit să i-l confirme. Malraux n-are însușirile unui erou și nici nu se naște într-o epocă eroică. Dar vrea să devină erou, după cum vrea să devină, la 16 ani, mare scriitor. Destinul uman este absurd (individul se pregătește să devină om timp de șaizeci de ani, apoi moare — spune undeva Malraux) și nu este decît o singură șansă de a se salva : *fuga în uman* (spune Garin în *Cuceritorii*). Adică : fuga în acțiune, fraternitatea virilă, asumarea unei responsabilități...

Și responsabilitatea creatorului nu se limitează la Franța. Malraux scoate romanul în afara granițelor Franței, marile lui cărți se petrec în Asia, în Spania. Sînt, prin aceasta, mai puțin franceze, ca spirit ? Garin, Kyo, personajele, apoi, din *Speranța*, exprimă angoasa și credința unei generații. Acest „făcător de mituri" simte de departe mișcările istoriei și se grăbește să nu întîrzie la întîlnire. Cînd izbucnește războiul civil în Spania e de față. Organizează escadrila *España* și, în ciuda tuturor previzerilor, „colonelul" Malraux își impune autoritatea. Sînt amintiri contradictorii despre această aventură, există însă un document ce nu poate fi pus la îndoială : romanul *Speranța*. Malraux și-a dus pînă la capăt, și de data aceasta, misiunea lui de a „organiza Apocalipsul". L-a organizat într-o carte admirabilă.

Destinul literar al lui Malraux este fixat definitiv cu acest nou roman. Destinul uman mai așteaptă cîteva confruntări. Istoria se grăbește, de data aceasta, să i se ofere : *rezistența, proba puterii* (ca ministru), *bătrînețea*...

Cum iese Malraux din aceste probe ? Biografii lui se contrazic. Cînd Malraux acceptă să devină ministru, mulți cred că este sfîrșitul : Malraux a tre-

cut de partea represiunii, a trădat idealurile tinereții... Un singur cuvînt i s-ar potrivi : *rușine*. Scriitorul „à la mitraillette" s-a transformat într-un lamentabil politician gaullist...

Împotriva biografilor săi, care cred că aventura lui Malraux se încheie în pragul *puterii*, îmi vine să cred că *puterea* deschide în viața intelectuală a lui Malraux o nouă fază : aceea a *interogației*. *Antimemoriile*, interviurile din ultimii ani, *Neocritica*... constituie o vastă literatură a întrebărilor ! Despre Gide, pe care l-a admirat și de care a fost admirat, Malraux spune că „a făcut apologia omului atacat de zei". Răsturnînd sensul frazei, aș spune : după ce a făcut apologia omului care se leapădă de zei. Malraux face, la sfîrșitul scenariului vieții sale, apologia omului asaltat de întrebări. Este ultimul paragraf al *Eticii* propuse de acest scriitor ce a transformat angoasa omului modern într-o forță a istoriei...

Văzînd toate acestea, să reluăm întrebarea de început : a avut Malraux o *viață* demnă de *opera* lui ? Viața lui Malraux este o ambițioasă inițiere într-un eroism tragic... Pentru aceasta, el pune totul în joc, riscă totul, chiar și viața. În literatura franceză nu putem găsi decît un exemplu similar : Rimbaud. „Les fils de l'épicière" n-a voit însă să se îmbogățească din negoțul de arme, ci prin negoțul de *statui*. N-a reușit. A reușit, în schimb, în inițiativele agitatului său spirit.

O *viață* poate fi o mare *operă* : se poate citi cu pasiune. Ea transformă un individ cu o stare civilă precisă într-un personaj aproape romanesc. Citind *biografiile* lui Malraux, îți vine să exclami : ce roman, ce intrigă complicată, ce personaj picaresc ! Un roman nescris, bineînțeles, un roman nici

fals, nici adevărat : *un roman trăit*. Explică el naşterea celuilalt roman, adevăratul roman ? Intrebare rău pusă. Sursa artei nu e viaţa, ne avertizează Malraux, ci o altă operă de artă. Fie, dar pregătirea spiritului pentru a primi arta generatoare de noi opere, este, oare, străină de viaţa omului, de aventurile lui în istorie ?

„Arta este anti-destin" — spune, în alt loc, Malraux, cu alte cuvinte : arta poate învinge destinul. Da şi o *viaţă* poate fi *antidestin* pentru că încearcă să surpe prestigiul fatalităţii şi să dea derizoriului, limitatului, fragilităţii dimensiunea grandioasă a tragicului. Împotrivirea faţă de destin poate fundamenta o morală şi poate construi un *destin* în istorie. Ceea ce s-a întîmplat cu „aventurierul prolix" Malraux (cum se exprimă unul dintre biografii săi), scriitorul care, de foarte tînăr, este hotărît să dea operei prestigiul unei vieţi.

Lui André Malraux i-a reuşit viaţa, cum i-a reuşit şi opera literară. El intră în istorie cu amîndouă.

ISTORIA VĂZUTĂ DE O CAMERISTĂ

Îmi plac enorm vieţile celor care s-au distins prin ceva în istorie... Şi chiar şi vieţile celor care n-au făcut decît să observe istoria. De îndată ce-mi cade în mînă o carte de acest gen las totul şi-o citesc. Pînă şi în cele mai banale confesiuni aflu ceva interesant. Memoriile doamnei Françoise de Motteville despre epoca Anei de Austria [1] sînt, de e-

[1] Publicate în 1723 în cinci volume.

xemplu, delicioase, chiar dacă ea prezintă, vorba lui Sainte-Beuve, cam „alandala" lucrurile. Poate fi memorialista comparată cu Corneille, contemporanul ei ? Același Sainte-Beuve găsește că da, doamna de Motteville „e o demnă contemporană", și dă ca exemplu spiritul ei moderat : nu-i plac nici ei exagerările, are o inimă făcută pentru prietenie mai mult decît pentru iubire, stilul ei este potolit, judecățile morale sînt bine cumpănite...

Numai atît ? Doamna de Motteville înfățișează moda vremii ei, ceremonialul curții regale, dă lista persoanelor ilustre care participă la balul curții, descrie duelul dintre ducele de Guise și Coligny din pricina doamnei de Longueville și nu se sfiește să arate năutatea cardinalului Richelieu și avariția Cardinalului Mazarin... Istoria văzută de o cameristă care acordă aceeași importanță evenimentelor mari și faptelor mici. O bătălie n-are, în ochii ei, mai mare însemnătate decît istoria unui adulter. Fuga Mariei de Medicis este narată cu aceeași pasiune cu care este narată o intrigă amoroasă la curtea lui Ludovic al XIV-lea...

Văzută din această direcție, istoria poate fi seducătoare. Iau ca exemple două episoade care vin, în *Memorii*, unul după altul, fără nici o legătură între ele. Întîiul povestește arestarea superintendentului Fouquet despre care limbile rele din epocă spun c-ar fi mai bogat chiar decît regele. Din alte documente de epocă știm că disgrația destoinicului și lacomului ministru ar fi fost provocată de gelozia regelui. Invitat să participe la inaugurarea Castelului Vaux-Le-Vicomte — operă a trei mari artiști ai timpului — Ludovic al XIV-lea a fost uluit de fastul în care trăia ministrul său și a ordonat o anchetă care a dus în cele din urmă pe temutul Fouquet la pușcărie. Doamna de Motteville

dă o explicație mai realistă. Fouquet este un ministru abuziv, jefuiește cît poate și adună bunuri care scandalizează spiritul justițiar al monarhului. Cel puțin aceasta este impresia memorialistei. Ea nu se încurcă în prea multe speculații, ea narează faptele. Și faptele sînt, trebuie să recunosc, pasionante. Regele însărcinează pe d'Artagnan, căpitanul mușchetarilor, cu arestarea lui Fouquet. Și imbatabilul d'Artagnan execută ordinul cu dibăcia pe care i-o cunoaștem din romanul lui Dumas. Istoria se amestecă cu literatura într-un chip care, în loc să ne scandalizeze, ne fascinează. Arestarea în sine este o operă de artă. D'Artagnan este un profesionist de mare clasă. Tehnica lui este să facă gol în jurul individului. În termeni moderni, D'Artagnan nu arestează o persoană, ci o „rețea". Soția lui Fouquet este dusă la Limoges, doamna du Plessis-Bellière, amanta, primește poruncă să se retragă la Montbrison, copiii sînt expediați la Paris, la mama ticălosului supraintendent... Hîrtiile fostului ministru, cercetate cu atenție de însăși regele, scot la iveală fapte groaznice : oamenii de Curte sînt implicați în afacerile necurate ale lui Fouquet, mulți primiseră bani, chiar regina-mamă acceptase sume importante... Ce să mai spunem de dezvăluirile de ordin moral !?... Fouquet cumpără ușor grațiile multor prințese și ducese de la Curte și, în această privință, o mînă de ajutor îi dă chiar amanta lui, distinsa doamnă du Plessis. *Memoriile* se transformă, fără voia autoarei, într-un roman de moravuri, nu prea profund — este adevărat — dar nu lipsit de oarecare finețe. Felul în care este prezentată, de pildă, tînăra Menneville care întreține, în același timp, relații cu ducele de Damville și cu Fouquet, făcînd mare caz de nevinovăția ei, este remarcabil.

Al doilea episod narează „o treabă foarte urîtă" petrecută la Londra între ambasadorul Franței, contele d'Estrades, și ambasadorul Spaniei, Watteville. E vorba de un mic război al vanităților în lumea diplomației feudale. Regele Franței dă ordin ambasadorului său ca, la orice recepție, să păşească înaintea ambasadorului Spaniei. Filip al IV-lea dăduse același ordin ambasadorului său. Acesta din urmă, mai isteț, pune la cale o ambuscadă și răstoarnă trăsura rivalului, îi ucide caii și-i răneşte cîțiva slujitori. El reuşeşte, astfel, să-și plaseze trăsura imediat după cortegiul regelui Angliei, fapt ce scoate din minți pe Ludovic al XIV-lea... Regele ordonă retragerea ambasadorilor săi din Anglia și Spania, dă poruncă lui Fuensoldagne, ambasadorul Spaniei, să părăsească Franța... Un veritabil război se profilează între cele mai puternice țări occidentale. Și totul din pricina unei recepții... O trufie lezată care putea duce foarte departe... Intervine, în ultimul moment, rațiunea, și războiul este evitat. *Războiul recepției!*

Doamna de Motteville nu-i o mare scriitoare. Sînt, în veacul ei, condeie mai sprintene, femei mai inteligente, vieți mai pasionante decît viața acestei devotate cameriste. *Memoriile* ei se citesc, totuși, cu plăcere. Bogăția faptelor epice ne face să uităm lipsa de profunditate a meditației. Stilul doamnei de Motteville nu strălucește. Sainte-Beuve spune că editorii i-ar fi „retușat" textul, eliminînd incongruitățile. Dealtfel, doamna de Motteville este — contrar așteptărilor — o femeie modestă nu numai în stil — dar și în viață. Sainte-Beuve, care-i face biografia, nu găsește ceva mai bun de spus despre ea decît că a fost o femeie înțeleaptă. Modestă, rezonabilă, devotată reginei Ana de Austria, fără mari

pasiuni, miloasă, înțelegătoare. Era frumoasă? „Ei bine, se pare că era", acceptă Sainte-Beuve, care i-a văzut portretul gravat la Cabinetul de stampe. Din descrierea criticului reiese mai degrabă contrariul: *chip plin bărbie dublă, partea de jos a figurii nu prea plăcută* iar, în ansamblu, *nimic deosebit care să trezească interesul.* Și ca perfidia să fie totală, criticul spune că „trăsăturile fine și încîntătoare trebuie, desigur, căutate în spiritul și nu pe chipul ei".

Doamna de Motteville nu este, deci, prea frumoasă, lucru grav în epoca galanteriei. Este, nu mai încape vorbă, o femeie cu scaun la cap, se ferește de slăbiciunile dragostei. La 18 ani se căsătorește (în 1639) cu domnul Langlois de Motteville, primul președinte al Camerei Conturilor din Normandia, în vîrstă, acesta, de 80 (optzeci) de ani. *Jurnalul savanților* din 1724 dezvăluie faptul că tînăra femeie, plictisindu-se în jumătatea ei de pat, îl părăsește bucuroasă și așează în locul ei pe cameristă, fără ca Primul președinte al Camerei de Comerț să își dea seama de substituire. Sainte-Beuve, care reproduce știrea, găsește că aceasta ar fi fost cea mai nostimă năzbîtie a doamnei de Motteville. În rest, numai înțelepciune, bun simț, modestie. La douăzeci de ani rămîne văduvă și, de atunci, nici o vorbă rea nu s-a mai auzit despre ea. Petrece douăzeci și doi de ani la Curte și, din locul ei modest, observă spectacolul istoriei. Nefiind ambițioasă, nu vrea să se amestece în luptele din jurul cabinetului. Nu se amestecă nici în disputele dintre *janseniști* și *moliniști. Slavă domnului,* se scuză ea, *că nu știu decît „Tatăl nostru", „Crezul" și „Cele zece porunci"...*

Adevărul este că doamna de Motteville nu face caz de persoana ei. Rolul ei în *Memorii* este să relateze ceea ce aude și ceea ce vede. Atît. „Le Tellier mi-a spus că", „Mazarin veni la regină și-i spuse de față cu toată lumea că...", „Regina îmi făcu cinstea de a-mi spune că...". Rol modest, rol, totuși, privilegiat, pentru că naratorul trăiește în anticamera unei mari istorii. Inteligența memorialistei este de a nu-și exagera importanța. Caz neobișnuit în acest gen de literatură unde naratorul (autorul) tinde să-și fabrice un mit personal. Toți marii memorialiști substituie istoriei reale propria lor istorie. Prin simplul fapt de a nara faptele la care au participat, ei modifică ierarhia evenimentelor, schimbă centrul de greutate, mistifică istoria chiar și atunci cînd vor s-o reproducă exact. Nici doamna de Motteville nu scapă în întregime de această tentație. Alte documente de epocă o contrazic în multe cazuri. Un fapt, totuși, este sigur : citindu-i *Memoriile*, n-avem sentimentul că autoarea vrea să se ilustreze prin ceva. Faptele primează, naratorul stă, modest, în colțul său. Din această cauză, și, evident, din altele, textul retușat al doamnei de Motteville merită să fie discutat.

În autobiografie esențială este relația de identitate între ***autor, narator*** și ***personaj***[2]. În biografie (inclusiv în memorii) relația se menține, numai că ea se bazează (spune Philippe Lejeune) pe o ierarhizare a *raporturilor de asemănare*. În *memoriile* de felul acelora ale doamnei de Motteville, asemănarea (care este criteriul autenticității) se judecă nu în funcție de narator (șters, ascuns, re-

[2] cf. Jean Starobinsky : *Relația critică* : o descriere amănunțită a discursului autobiografic face Philippe Lejeune în *Le pàcte autobiographique*, Editions Seuil, 1975.

tras în colțul textului), ci în funcție de obiectul narațiunii : *istoria* în sensul larg și echivoc al termenului. Doamna de Motteville povestește un număr de fapte verificabile prin alte documente (memorii, jurnale), povestește și altele pe care nu le-a auzit și nu le-a văzut decît ea, acolo (sau de acolo) din modestul ei loc de cameristă. Le urmărim, pe toate, cu o curiozitate aproape goală, intrigați din cînd în cînd de lipsa de personalitate a naratorului.

Autoarea, dînd atît de puține date despre sine, dispare pur și simplu din cîmpul lecturii. Într-un simplu paragraf de la începutul *Memoriilor* doamna de Motteville rezumă toată viața ei înainte de a fi acceptată la Curte : dizgrația mamei, copilăria în Normandia, căsătoria cu domnul de Motteville, liniștita și îmbelșugata ei văduvie. Istoria începe, pentru ea, odată cu întîlnirea cu Ana de Austria (modelul ideal, intușabil). Ea se ferește să vorbească în numele său. Nu vrea să fie decît un onest și obiectiv martor. „Nu voi adăuga nimic de la mine" spune ea într-o dubioasă prefață. Teama ei este să nu fie suspectată de mistificație. Cînd relatează ceva, o nebunie a lordului Buckingam, de pildă, adaugă numaidecît : „mi-a povestit ea însăși acest lucru" (e vorba de regină). Sau : „Regina Angliei mi-a istorisit mai tîrziu că"... după care urmează narațiunea faptelor.

Două obsesii are memorialista : să nu iasă în fața evenimentelor și să nu inventeze istoria pe care o povestește. În primul caz reușește de minune : pe măsură ce *mica istorie* (la care are acces cameristă) acaparează *memoriile*, naratorul (autorul) se *depersonalizează* progresiv. El se așează în coada evenimentelor, le consemnează și le judecă, din cînd în cînd, în funcție totdeauna de un model. Mode-

lul este Ana de Austria, cea care întruchipează virtuțile medievale : onoarea, înțelepciunea și frumusețea. Regina este femeia cea mai frumoasă din lume, cea mai cucernică, noblețea ei nu este egalată decît de înțelepciunea ei. Ochii ei au provocat dezastre, surîsul ei a făcut să amuțească pînă și dușmanii cei mai înrăiți, cucernicia ei a înmuiat, uneori, și inima împietrită a neîncrezătorului Richelieu... Asta spune, pe scurt, memorialistica într-un portret liminar cu sentimentul că a dat o măsură a lucrurilor. De aici încolo istoria poate să năvălească în text, există, din fericire, un criteriu, un model ce stă, neclintit, deasupra vălmășagului de fapte impure.

Este limpede că doamna de Motteville scrie cu un viu sentiment de cucernicie. E fericită că trăiește în preajma unei mari regine, este, în același timp, nefericită că istoria nu-i pe măsura acestui model. Scrie, în consecință, cu două pene, una plină de fervoare, evlavie, alta mîhnită. Memorialista se ferește să defăimeze, n-are geniu polemic și, în genere, camerista respectă, de regulă, ierarhiile vieții sociale. Există un ceremonial, există o ordine a personalităților pe care discursul memorialistic le respectă. Cînd își dă, uneori, drumul la gură (judecarea aspră a lui Richeliu), naratorul se corectează numaidecît cu sentimentul că a călcat o convenție socială : „Căci, în ciuda cusururilor sale și a urii îndreptățite a reginei, trebuie să spunem despre el că a fost cel mai de seamă om al epocii noastre și că în secolele trecute n-a existat nici unul care să-l poată întrece"...

Pe Ludovic al XIII-lea îl judecă, de asemenea, cu blîndețe, deși are motive să fie severă cu acest

stăpîn șovăielnic. Caută mereu justificări, dînd vina pe curtenii intriganți. Protocolul nu-i permite să fie prea îndrăzneață față de cei din fruntea piramidei sociale și doamna de Motteville nu este, în nici un chip. *Discursul* traduce fără greș acest profund spirit de vasalitate. A *scrie* implică un act de libertate și, dîndu-și seama ce se întîmplă, memorialista, înfricoșată, se duce să ceară încuviințarea reginei. Este semnificativ, în acest sens, pasajul final din *Memorii:* „Intr-o zi, pe vremea cînd era sănătoasă, i-am spus că scrisesem unele lucruri despre ea și că aveam de gînd, dacă avea să-mi ajute Cel-de-Sus, să le continui. La care ea îmi răspunse pe un ton aproape părintesc că, mai mult ca sigur, nu eram zdravănă la cap, din moment ce ajunsesem să-mi pierd timpul astfel ; că avea deplină încredere în mine și că eram liberă să scriu orice voiam ; dar că singurele ei rugăminți erau : să n-o laud mai mult decît merita și dacă țineam într-adevăr la ea, să nu-i ocolesc cusururile și să vorbesc în mod cinstit și despre ele. Văzînd-o neliniștită, i-am făgăduit în mod solemn că nu voi spune decît adevărul, atît împotriva cît și în favoarea ei ; că dealtfel era necesar să procedez așa, ca să fiu crezută de cei care aveau să citească aceste *Memorii* și care, cum era și normal, voiau să afle adevărul. I-am mai spus că nici o ființă de pe lumea asta nu e fără cusur, că Istoria n-ar plăcea nimănui, dacă n-ar avea și părți bune, și părți rele, și dacă greșelile sau fărădelegile n-ar mai fi consemnate cu tot atîta grijă ca și faptele bune.

Regina a fost atît de mulțumită de cele spuse de mine, încît nu și-a manifestat niciodată cu-

riozitatea de a afla sau de a citi ce anume scrisesem despre ea.“ [3].

Ce se poate deduce fără dificultate de aici este că *pactul scriptual* se supune și are nevoie de confirmarea *pactului social*. Camerista, jurîndu-i stăpînei sale credință deplină în viață, îi jură și în planul *scriiturii*. Nu-și asumă libertățile literaturii decît după ce se asigură că *discursul* ei va face plăcere modelului.

Un fapt nu trebuie ignorat : istoria, așa cum o prezintă naratorul acesta lipsit de mari ambiții (o istorie care nu-i, în fapt, decît o suită de anecdote) pare un mecanism reglat și dereglat de *pasiunile* oamenilor. *Pasiunea* este, după doamna de Motteville, forța care provoacă evenimentele mari și mici. Îndrăgostitul Buckingham trimite o flotă puternică în sprijinul cetății la Rochelle (asediată de Ludovic al XIII-lea) numai pentru a putea veni în Franța. El încaieră două regate puternice pentru a negocia, apoi, pacea care-i va permite accesul la Curtea Anei de Austria. Toată istoria Franței este văzută (și explicată) de doamna de Motteville din unghiul relațiilor personale. Richelieu face curte asiduă reginei și, pentru că este respins, se răzbună introducînd legi, îndepărtînd de Curte persoane influente... Relațiile proaste dintre Ludovic al XIII-lea și Ana de Austria tulbură o istorie care, altfel, ar merge bine. Intriga unei doamne ambițioase (doamna de Chevreuse) pune în primejdie echilibrul statului... Memorialista devine vocea acestei istorii sănătoase, raționale, pe care pasiunile oamenilor iluștri o agită sistematic.

[3] Citez după *Memorii despre Ana de Austria și Curtea sa*, traducere de Teodora Popa-Mazilu, Cartea Românească, 1981.

Naratorul nu-i exponentul faptelor, este doar martorul lor fidel. Un martor fără biografie, fără personalitate, un martor care se elimină ca personaj, în chip voluntar, din discursul naraţiunii. El lasă iniţiativa faptelor, naratorul (martorul) nu deschide gura decît ca să confirme sau să infirme ceva ce se petrece în afara existenţei lui.

Se întîmplă la lectura acestor *Memorii* care tind să-şi piardă personajul pe măsură ce-şi elimină naratorul, şi un fenomen de substituire curioasă : le parcurgem cu o imaginaţie deja pregătită de romanele pe care le-am citit. Venim spre *istorie* cu o viziune şi o disponibilitate pregătite de *ficţiunea romanescă*. De îndată ce intrăm în temă, un scenariu preexistent lecturii intră în acţiune. Scenariul pregătit de romanele de spadă şi capă, acelea ce ne-au încîntat copilăria. Sîntem intrigaţi că doamna de Motteville acordă atît de puţin loc lui d'Artagnan şi, în genere, că trece sub tăcere legăturile sentimentale bine cunoscute ale Anei de Austria. Binecunoscute de unde ? Din romane, bineînţeles.

Lectura *Memoriilor* este aşadar o lectură vinovată : face din *istoria* pe care autorul se străduieşte s-o prezinte cît mai exact un vast spaţiu romanesc. Un proces de dublă mistificare : după ce autorul a modificat voit sau nevoit evenimentele prin însuşi faptul scrierii lor, mai vine şi cititorul cu mintea plină de fantasmagorii livreşti şi colorează, deformează, mitizează *istoria*. Grija lui este ca istoria să nu semene cu ea însăşi, istoria să semene cu romanele pe care le-a citit înainte. Lectorul nu caută, în fond, *adevărul istoric* într-o carte ce jură să-l respecte, *ci adevărul romanesc*.

SIMONE DE BEAUVOIR. AGRESIUNEA NARAȚIUNII ASUPRA ISTORIEI

„Une vie, c'est un drôle d'objet"

Dacă doamnei de Motteville îi era frică să privească istoria în față și s-o găsească mai mult decît îi permitea rolul ei modest de cameristă, doamna Simone de Beauvoir, peste trei secole, n-are nici cel mai mic complex și nici o ezitare în a spune ceea ce crede despre istorie. Autoarea nu mai trăiește în umbra unui mare model, nu crede în fatalitate și, în genere, memorialistul din secolul al XX-lea nu pune preț decît pe propria luciditate. Chiar dacă luciditatea îl poate înșela... Între *narațiune și istorie* nu mai există, așadar, un raport de subordonare, în sensul semnalat înainte : narațiunea să meargă, umilă, în urma istoriei și să-i noteze cu fervoare sau amărăciune faptele... Narațiunea modernă își asumă istoria și, adesea, o pune în discuție. Simone de Beauvoir, cel puțin, atacă *marea istorie* cu furie rece și-o silește să primească morala ei care, în esență, se bazează pe contestarea moralei curente. Între subiect și obiect se stabilește, în acest fel, alt tip de relație (alt *pact)* în care subiectul (naratorul) are mereu primul cuvînt de spus...

Forța lucrurilor (1963) face parte dintr-un proiect autobiografic mai vast *(Memoriile unei fete cuminți,* 1959 ; *Forța vîrstei,* 1960...) : istoria unei vieți care se lasă greu povestită chiar și de cel care a trăit-o. „Un drôle d'objet", translucid și opac de la o clipă la alta. Un obiect (o istorie, o imagine, un destin), pulverizat de evenimente, spart într-o

mie de fragmente, fabricat în cele din urmă de cel care povestește [1]. Narațiunea are, între altele, rolul de a-i reface unitatea. Sau, mai bine zis, încearcă să reconstituie amfora zdrobită a unei vieți... Reușește ? Simone de Beauvoir nu-i foarte sigură. Nu-i ușor să reconstitui acest *drôle d'objet* care s-a dispersat într-o puzderie de mici evenimente, clipe, senzații pierdute în timp... Naratorul care-și asumă acest rol nu este sigur decît de imposibilitatea de a asimila definitiv obiectul caraghios agresat în chip brutal de viața din afara lui : „În orice moment se reflectă trecutul meu, corpul meu, relațiile, inițiativele mele, societatea, pămîntul în întregime ; legate între ele, și independente, aceste realități se întăresc și se armonizează uneori, alteori se interferează, se contrazic sau se neutralizează"...

Putem deduce de aici mai multe lucruri. Întîi că *viața*, în cazul de față viața unui creator, este un mecanism complicat și pentru cel care locuiește în interiorul lui. Complicat, mai ales, pentru cel care, după un timp, încearcă să-l povestească. *Viața* nu este, apoi, cu totul independentă, cine vrea s-o asume trebuie să-și asume istoria societății în totalitate. Spiritul medieval vedea mai simplu lumea și avea, în privința vieții individului, o viziune precisă. Există o *ordine* în existență și este suficient să fii bine plasat pentru a observa și descrie totul cu exactitate. *Istoria* este o suită de evenimente, *viața* este o istorie mai mică guvernată de destin și tulburată de pasiunile individului. Memorialistul modern pornește de la început cu sentimentul că încercarea de a surprinde coerența, istoria unei *vieți* poate fi un eșec. La

[1] *La Force des choses*, I, Gallimard, col. Folio, 377.

Force des choses se încheie cu o propoziție foarte sceptică : „Îmi dau seama cu stupoare cît de mult am fost trasă pe sfoară.“ Trasă pe sfoară de cine ? Iată adevărata temă a cărții.

Memoriile doamnei Simone de Beauvoir, numită de adversarii ei „La grande Sartreuse“ sau „Notre-Dame de Sartre“ — din pricini lesne de înțeles — nu sînt propriu-zis memorii. Formula clasică a genului nu convine acestui spirit de o sensibilitate ulcerată. Cărțile în care ea vorbește despre sine ar putea intra în sfera autobiografici, așa cum o definesc teoreticienii noi ai genului : o „povestire retrospectivă în proză pe care o persoană reală o face despre propria-i existență, punînd accentul pe viața sa individuală, în chip special pe istoria personalității sale“ [2]. Asta vrea să spună că există o identitate perfectă între autorul de pe copertă, cel care narează faptele și personajul despre care este vorba. Cărțile Simonei de Beauvoir respectă, în cea mai mare parte, această condiție. Ea povestește la persoana întîi și nu ascunde nici un moment faptul că Simone din textul narațiunii este aceeași cu autoarea care, în prefața volumului, ne asigură că nu va trișa niciodată.

Toți cei care s-au ocupat de aceste probleme insistă asupra unor inevitabile anacronii. Termenul este folosit de Genette în *Discours du récit* [3]. Există, spune el, o discordanță între ordinea *istoriei* (timpul faptelor povestite) și ordinea *povestirii* (timpul cînd sînt narate faptele petrecute). O coincidență temporală perfectă între povestire și

[2] Philippe Lejeune : *Le pacte autobiographique*, 14, Seuil, 1975.

[3] *Figures*, III. 79, Seuil, 1972.

istorie este mai degrabă ipotetică. Asta ar presupune o *treaptă zero* a narațiunii, ceea ce vrea să spună că faptele sînt povestite pe măsură ce se înfăptuiesc. Genette are, indiscutabil, dreptate, există mereu o distanță ce variază de la un narator la altul între *istorie* și *povestire*, treapta zero (momentul unei sincronii absolute) nu poate fi atinsă decît într-un *Jurnal* care ar consemna evenimentele pe măsură ce se desfășoară. Însă un asemenea jurnal este greu de presupus că poate fi înfăptuit. Nimeni nu stă cu carnetul în mînă ca să înregistreze un fapt care încă nu s-a încheiat. Nici cel mai abil reporter nu ajunge la o simultaneitate deplină între eveniment și expresie.

Relatarea se face, de regulă, la unul din timpurile *perfectului*. Sigur că este o deosebire între *Jurnalul* care notează seara ceea ce s-a petrecut în aceeași zi și *autobiografia* sau cartea de *memorii* care, la o mare distanță de timp, reconstituie o istorie începută cu trei pînă la șase decenii în urmă. Care dintre aceste forme e mai demnă de încredere? Negreșit: *povestirea* care face mai vie *istoria*, narațiunea care dă un mai mare sentiment de autenticitate în privința faptelor.

Însă și în ceea ce privește *autenticitatea* în literatura de tip autobiografic este ceva de spus. O sinceritate absolută nu există. Valéry spune, dacă nu mă înșel, că orice confesiune minte, iar prozatori ca Gide și Mauriac, autori de *Jurnale* celebre, sînt de părere că *numai ficțiunea spune adevărul*. Gide este, cel puțin, foarte categoric în această chestiune: *memoriile* nu sînt decît pe jumătate sincere, oricît de mare ar fi grija față de adevăr; romanul, mai degrabă, se apropie mai mult de adevăr decît scrierile memorialistice. G.

Călinescu nu prețuia, din principiu, *jurnalul* ca speță literară, se îndoia profund de sinceritatea lui : jurnalul are, totdeauna, o destinație publică și, în acest scop, este făcut să producă impresia pe care autorul ține s-o lase. Nici în privința *biografiei, autobiografiei,* speciii înrudinate, opinia criticului român nu este favorabilă, întrucît geniul nu ar avea propriu-zis biografie și nu poate spune, într-o confesiune, adevăruri mai mari decît a spus în operă. Philippe Lejeune, care prevede și această contestație, crede că propozițiile negative sînt, în realitate, „forme indirecte de pact autobiografic". În cazul Gide, cel puțin : ele ar sugera faptul că scriitorul este obsedat de *adevăr*...

Să revedem aceste propoziții din alt unghi critic. Cea dintîi : poate evita *genul autobiografic* ficțiunea ? Mai mult ca sigur că nu. Chiar cel mai sec jurnal, folosind mijloacele de expresie obișnuite, împinge inevitabil faptele spre ficțiune. Michel Butor are dreptate cînd zice că și într-un *jurnal* „între act și povestirea lui este timp de a trece de o sută de ori lucrurile prin cap". *Scrisul* semnifică, *povestirea* modifică în chip fatal *istoria.* Imaginația nu poate fi exclusă, chiar dacă există, repet, ferma intenție de a *nu trișa,* vorba Simonei de Beauvoir.

Stilul, observă just Jean Starobinski [4], aruncă o suspiciune asupra conținutului povestirii : „orice originalitate a stilului implică o anume redundanță care poate să tulbure mesajul propriu-zis"... Această observație deschide discuția asupra noțiunii de adevăr în genul autobiografic. Cît de autentică (adevărată) poate fi *povestirea* în raport cu

[4] *Relația critică,* 86, traducere de Al. George, prefață de Romul Munteanu, Editura Univers, 1974.

istoria? Jean Starobinski afirmă că în narațiune se manifestă o inevitabilă infidelitate față de realitatea trecută. *Trecutul* nu poate fi evocat decît pornind de la un *prezent*: acela al narațiunii. Autorul *(scriptorul)* vorbește despre sine și despre împrejurările în care a trăit într-un trecut mai îndepărtat sau mai apropiat. Însă cel care vorbește (scrie) azi nu mai este același cu cel despre care se vorbește. O fatală discrepanță, o inevitabilă mistificare a *istoriei* prin intermediul *povestirii*. „Eul revolut — zice Starobinski — diferă de eul actual [...]. El nu va povesti ce i s-a întîmplat *altă dată*, ci mai ales felul în care *altul*, cum era pe atunci, a devenit el însuși"...

Valéry nu-i departe, atunci, de adevăr: orice confesiune minte. Minte, evident, în raport cu o *istorie* pe care, dealtfel, nu este greu s-o determinăm cu absolută obiectivitate. Esențial nu este însă adevărul istoriei, ci adevărul narațiunii. Vorbind de adolescența lui, un autor spune mai mult sau mai puțin decît s-a întîmplat în realitate. Îl putem, la rigoare, controla (prin documente), dar la ce bun? Important este dacă povestirea dă un sens faptelor și acest sens se înscrie într-o sferă mai largă de autenticitate.

Această *dublă abatere* (temporală și de identitate), cum o numește Jean Starobinski, poate fi determinată la nivelul stilului. Eseistul citat face o demonstrație în acest sens pornind de la un episod din *Confesiunile* lui Jean-Jacques Rousseau. Modificările de identitate sînt determinate, aici, la nivelul elementelor verbale și atributive. Este limpede că *discursul* (povestirea) se contaminează de *istorie*, *eul* care narează începe să fie tratat ca o aproximativă persoană a treia. Poieticienii ac-

tuali citează, în chip frecvent, cazul *Comentariilor* lui Cezar sau al unor fragmente din *Memoriile* lui La Rochefoucauld, scrise la persoana a treia. Michel Butor consideră, dealtfel, că *eul* naratorului nu există în stare pură : este un amestec de *eu* și *el*. Eseistul se referă la funcțiile pronumelui în roman, dar disocierea poate fi aplicată și în narațiunea autobiografică [5].

Recapitulăm : între *istorie* și *povestire* (semnificat și semnificant, zice Christian Metz, citat de Gérard Genette) există o discrepanță. Tendința este ca povestirea să acapareze istoria și s-o modifice. Asta duce la schimbarea *identității* naratorului. Cel care redactează *memoriile* impune asupra trecutului său imaginea actuală. El falsifică, deci, faptele, voit sau nevoit, căci „nimic nu e mai ușor decît să modelăm trecutul în așa fel încît să-l facem să prefigureze propriul nostru proiect sau discurs" [6]. Mai trebuie spus că o personalitate (o existență) poate fi totuși determinată (prin *abaterile* stilului, zice același critic) în acest subtil mecanism al mistificării. Stilul are o valoare „autoreferențială", *scriitura*, cu nivelele, proiectele, eșecurile și strălucirile ei, oferă, pentru cine știe să citească, o imagine autentică despre cel care scrie...

Este exclus de regulă din astfel de discuții un factor important : *lectorul*. Toate disocierile dinainte n-au nici un rost dacă ele nu sînt puse în

[5] *L'usage de prenoms personnels dans le roman*, în *Répertoire*, II, 71, Editions de Minuit, 1964. Jean Starobinski merge mai departe și spune că *eul* povestirii „nu este asumat în chip «existențial» de nimeni ; e un *eu* fără posibilitate de referință, care ne trimite la o imagine inventată"...

[6] Jean Starobinski, op. cit., pag. 150.

relație cu cel care citește *jurnalul, memoriile* sau *autobiografia* cuiva. Acesta poate judeca, în fond, dacă o carte este sau nu autentică în raport cu premizele ei, dacă autorul s-a dedublat sau nu, dacă povestirea mistifică istoria și în ce grad... Și nu un *lector* în genere, ci unul puternic individualizat : cu personalitatea, gustul și, indiscutabil, *lecturile* lui anterioare. Actul *lecturii* trebuie luat în considerație atunci cînd discutăm distanța (și discrepanța) dintre *istorie* și *povestire* sau cînd punem chestiunea autenticității în narațiune. Nu cred că greșesc spunînd că între *povestire* și *istorie* se așază, totdeauna, *lectura* care tinde să reducă distanța dintre cele două nivele. Ea, lectura, aduce, în această complicată relație, propriul său unghi de vedere, bazat, cum am spus înainte, pe un număr de factori. Citesc *Jurnalul* lui Tolstoi și sînt surprins de părerea rea pe care o are la bătrînețe marele scriitor despre iubire. O socotește un sentiment neesențial din moment ce nu-și mai amintește de nici o femeie pe care a iubit-o în tinerețe. Pe prieteni nu i-a uitat niciodată, afirmă categoric moralistul Tolstoi, semn că prietenia este ceva fundamental în existența omului. Pe cînd iubirea... Tolstoi care spune aceste lucruri, la 80 de ani, nu mai este, evident, același cu cel care a scris *Anna Karenina* și *Război și pace*... Nu zic că-i mai puțin autentic, dar este altul, omul vîrstei lui, terorizat de o nevastă rea, înspăimîntat de mersul lumii...

Lectura confesiunii de acum ne trimite, în chip categoric, la vechile scrieri, lectura face naveta între o imagine și alta. Ea pune în relație narațiunea cu istoria și încearcă să le concilieze. Personalitatea creatorului trăiește, se știe, nu numai

în consecvențele, dar și în contradicțiile lui. Cînd citesc un text autobiografic, caut imaginea acestei personalități *coerente* în incoerențele ei. Nivelul autenticității unei vieți îl dă, în fond, povestirea acestei vieți. *Istoria* este convingătoare în măsura în care povestirea istoriei este convingătoare. Este mai puțin important faptul că, descriindu-și viața, Simone de Beauvoir fabulează în unele cazuri, trage — cum se zice — spuza pe turta ei, important este efortul ei de a da o imagine verosimilă despre sine. Verosimilă în funcție de propria-i subiectivitate. Orice *pact autobiografic* este, în realitate, numai parțial respectat. Din fericire. Mulți vor să scrie istoria vieții lor (și o și scriu), dar puțini reușesc să facă în așa fel încît viața lor să pară demnă de a fi trăită. Literatura poate anula o viață sau îi poate da o mare dimensiune

*

La Force des choses este o *narațiune*, spre a vorbi în limbajul lui Gérard Genette, *autodiegetică*[7] ulterioară, în ceea ce privește poziția temporală, cu elemente — în interiorul ei — de povestire *simultană* și cîteva microstructuri epice intercalate[8]... Asta vrea să spună că, în cadrul unui discurs care reconstituie o istorie în genere încheiată, există atitudini temporal diferite față de obiectul epic. Ca un operator cinematografic,

[7] *Figures*, III, 253.

[8] În *Discours du récit* (*Figures*, III), cap. Voix, Genette distinge patru tipuri de narațiune: *ulterioară* (poziția clasică a povestirii la trecut, cea mai răspîndită), *anterioară* (povestirea „predicativă", la viitor), *simultană* (povestire la prezent, în același timp cu acțiunea) și *intercalată* (între momentele acțiunii).

naratorul ba apropie, ba îndepărtează acest „drôle d'objet". Unele pagini sînt datate (30 aprilie, 1—18 mai, 1946, *miercuri* sau *joi*), dovadă că autoarea ține un jurnal. Peste acest jurnal trece, acum, condeiul unificator al memorialistului.

Condeiul și ficțiunea. Istoria începe, în *La Force des choses*, în prima zi după război și se încheie cu o vizită la Moscova și Varșovia după evenimentele din Alger. În interiorul acestui spațiu, cronologia, ca și formula epică, este capricioasă. Există, în fapt, două istorii care se întîlnesc, se despart, se contrazic, iarăși se întîlnesc... Simone de Beauvoir este fidelă, ca orice memorialist modern, față de propria istorie. Cealaltă, marea istorie, n-are alt rol decît să se lase judecată. Și ce judecată ! Simone nu acceptă nimic. Nici o instituție nu-i este pe plac și, din acest punct de vedere, cărțile ei autobiografice pot fi considerate ca un lung, amplu jurnal al unei femei care se revoltă contra „ideilor primite". De la familie la creație, totul este luat în discuție. Intenția scriitoarei — nu știu dacă și plăcerea ei — este să demoleze miturile care înconjoară, de regulă, viața unui creator, începînd cu mitul geniului inabordabil, insondabil. Cînd au apărut *Memoriile* sale, i s-a adus reproșul că a coborît de pe piedestal marile spirite ale epocii, acela al lui Jean-Paul Sartre, de pildă. Simone de Beauvoir se apără, dar fără convingere, zicînd că ea n-a spus decît adevărul. Adevărul ei, bineînțeles.

Autoarea *Mandarinilor* n-are ceea ce se cheamă o *viață mare*. Celebritatea — cîtă există — îi vine mai puțin de la operă, cît de la faptul de a fi trăit, cîteva decenii, în tovărășia lui Jean Paul Sartre. E cel dintîi lucru pe care îl știm despre ea, îna-

înte de a-i citi memoriile. Împotriva acestei imagini *primite* luptă autoarea. Și n-aș spune că izbutește pe de-a-ntregul.

Cînd citim biografia (autobiografia) unui om cunoscut, citim — observă, undeva, Jean-Paul Sartre — „începînd cu sfîrșitul". Traduc în felul următor această remarcă : opera, care precede *biografia* și-i dă o semnificație, ne împiedică să urmărim viața creatorului ca pe oricare alta. Orice detaliu ni se pare semnificativ, gestul cel mai simplu este plin de semne. Psihanaliza ne-a corupt lectura : în orice atitudine de independență a copilului descifrăm un complex incipient. Creatorii înșiși, cînd își descriu viața, speculează asupra unor complexe. Simone de Beauvoir este mai reținută, ea lasă — cum se zice — *să curgă* viața în discursul autobiografic, totuși, din loc în loc, se oprește, pune accentele de rigoare, fixează o atitudine. Sînt, evident, părerile, atitudinea, complexele celui care scrie. Caz tipic de agresiune a *povestirii* asupra *istoriei*.

Dar, să vedem, mai întîi, istoria vieții. Simone de Beauvoir n-are, repet, o viață ilustră. Reușește, cu toate acestea, să-și facă (prin *scriitură*) o viață semnificativă. Mergînd, mereu, împotriva curentului general, vînînd miturile (falsele mituri) care aureolează biografia unui creator. Cel dintîi fapt care surprinde la lectura memoriilor ei este cruzimea sincerității. Simone de Beauvoir vrea să spună totul despre sine și despre cei pe care i-a cunoscut. Ea nu ascunde nimic, nu cunoaște geniul discreției, nu vrea să aibă secrete. O propoziție veche zice că ceea ce este semnificativ într-o viață se trece sub tăcere. Simone de Beauvoir răstoarnă sensul acestei convingeri : numai ceea ce se exprimă are sem-

nificație. Absența este neantul. *A ocroti* este un verb fără nici un înțeles în vocabularul acestei necruțătoare femei. *Pudoarea, discreția* sînt cuvinte „de dreapta". *A se face și a nu se face* constituie o alternanță pe care prietena lui Jean-Paul Sartre o elimină cu brutalitate de la început. A merge pînă la capăt, a aduce la suprafață micul infern uman, a analiza fără rușine lașitățile, eșecurile, trădările reprezintă o condiție liminară a literaturii. Mai cu seamă a literaturii care își propune să vorbească despre cel care scrie.

Este o altă idee despre *viață* și, evident, este o altă idee despre *scriitura* care vrea să încorporeze acest *drôle d'objet* : „de la o clipă la alta translucid și, în întregime, opac, fabricat de mine însămi și impus de alții, nutrit de lume și răpit de ea, pulverizat de evenimente, dispersat, spart, hașurat și, cu toate acestea, (un obiect) care își păstrează unitatea." [9]

Unitatea nu i-o poate da decît povestirea : ochiul care asamblează fragmentele sau, mai bine zis, privirea care vede într-o sfărîmătură dimensiunea și coerența întregului. Dacă înțelegem prin *privire* ficțiune (narațiune) înțelegem just, cred, acest proces.

Cum se identifică și se concurează, în *La Force des choses*, istoria și povestirea ? Simone iese, așadar, dintr-un război pe care, moralmente, îl cîștigă și intră, ca toată generația sa, într-o lume răvășită. Îl cunoscuse pe Sartre la un examen de agregație în filozofie și, de atunci, nu l-a mai părăsit. Formează un cuplu care va intra în istorie. Ce ar fi fost, ce ar fi devenit Simone de Beauvoir fără Jean-Paul Sartre ? E o întrebare pe care și-o pun

[9] *La Force des choses*, I, 377.

mulți. Ambițioasa Simone și-o pune și ea, dar o deviază spre zona politicului. Ar fi avut, în esență, aceeași atitudine, cu mici deosebiri de nuanță, zicea ea cu emfază. N-o credem, nu ne vine s-o credem, legenda spune (și legenda se lasă acceptată fără împotrivire) că Simone a urmat, în toate acelele fundamentale, pe Jean-Paul Sartre și nu invers. Memorialista nu insistă, este mai puțin autoritară la acest punct. Ea pledează ideea de egalitate și solidaritate în egalitate între doi intelectuali lucizi.

Am observat că Simone de Beauvoir evită cuvîntul iubire cînd este vorba de legătura ei, de-o viață, cu Sartre. Preferă termenul de prietenie. Nu ascund că, citind confesiunile Doamnei de Beauvoir, caut referiri la Sartre, Camus, Malraux, Genet, Gide, Mauriac, Merleau-Ponty, cu precădere acelea despre Sartre și Camus, scriitorii cei mai importanți ai generației. O deplasare, o infidelitate față de naratorul care nu pierde nici un prilej să repete că despre el (ea) este vorba în aceste pagini și nu despre altcineva. Ce are a face ! Ochiul meu trage spre mituri și miturile se numesc, în aceste severe memorii, Sartre și Camus...

Există, desigur, și Simone, tînăra femeie despre care aflu în altă parte [10] că este frumoasă și severă. Parcă ar fi făcut mereu parte dintr-un juriu — zice Olivier Todd. Imaginea concordă cu ceea ce citesc în *La Force de l'âge, La Force des choses*... Simone nu crede și n-a crezut niciodată în caracterul sacru al literaturii. Dumnezeu a murit pe cînd ea avea paisprezece ani și, de atunci, nimic nu l-a putut înlocui. Absolutul n-a existat decît ca un orizont pe veci pierdut. Ar fi voit să devină, ca Emily Brontë sau George Eliot,

[10] Olivier Todd : *Un fils rebelle*, Grasset, 1981.

o legendă, dar un sentiment mai puternic s-a născut în ea : sentimentul că va pieri odată cu epoca, pentru că va muri. Posteritatea ? Nu-i pasă de ea. [11]

Iată-ne plonjați în plin existențialism. Imaginea ființei în mijlocul unui univers golit de mituri. Însă, fără voia autorului, narațiunea, pe măsură ce se desfășoară, populează universul acestei lumi desacralizate cu mituri. Nici vigilenta, intratabila Simone de Beauvoir nu poate evita acest proces de substituire. Ea îl prezintă, de pildă, pe Hemingway într-o situație deloc demnă de un geniu : o seară, într-o cameră la hotel *Ritz*, celebrul prozator stă în pijama, în pat, iar pe o masă rulantă o cantitate apreciabilă de sticle de scotch pe jumătate golite... „Sînteți un general", ar fi spus el lui Sartre strîngîndu-l în brațe. „Dumneavoastră sînteți general, eu nu sînt decît căpitan", ar fi răspuns Sartre luat de acest val de eroism militar. Simone, martor la scenă, notează că Sartre, cînd bea, forța modestia... Întîlnirea dintre doi mari scriitori se limitează, așadar, la o beție crîncenă. Spre ora trei, dimineața, Sartre pleacă pe trei cărări spre casă, iar Hemingway, ce să mai vorbim !...

Simțul nostru cultural s-ar fi așteptat la altceva, la o discuție istorică. Un geniu european față în față cu un geniu barbar venit din America... Cruda Simone ne pedepsește. Nu ne lasă nici o iluzie. Geniile de pe cele două părți ale Atlanticului se întîlnesc, se îmbrățișează, apoi se așternpe băutură... Nimic altceva, nici o propoziție deșteaptă nu se spune în această noapte de pomină sau nu notează memorialista. Cînd, mai tîrziu, vine iarăși vorba de Hemingway, Simone este și mai dură : îi contestă opera. *Bătrînul și marea,* după care critica se dă în

[11] *La Force des choses*, I. 71.

vînt, o decepționează : „găseam iritant acest narcisism senil“ [12]. Recitite, *Adio arme* și alte scrieri nu-i mai plac. Concepția romancierului despre viață, bazată pe individualism, nu-i este simpatică. Un amic (Lanzmann) îi atrage atenția că Hemingway are, uneori, vederi rasiste și, în genere, exaltă lumea privilegiaților...

Iată un mod suspect de a judeca o mare literatură, neașteptat la cineva care scrie literatură și știe ce ușor pot fi răsturnate sensurile unei opere. Simone de Beauvoir crede însă pe numitul Lanzmann și sancționează, fără să stea mult pe gînduri, pe Hemingway... Se prăbușește, în acest fel, nu numai mitul omului, dar și mitul operei.

Să luăm alt caz : Camus. Iese el mai favorabil din memorialistica exigentei doamne ? Nicidecum ! Primele notații sînt neutre. Simone și Sartre îl vizitează pe Camus îndată după război, în apartamentul lui Gide de pe strada Vanneau. Se bea mult, Francine Camus, sosită atunci din Africa, cîntă la pian, se discută, însă seara este lipsită de intimitate. Un singur amănunt : un individ necunoscut nu scoate nici un cuvînt toată seara : Camus le spune că acesta i-ar fi servit ca model pentru *Străinul*. În rest, mondenități. Camus reapare curînd în carnetele Simonei de Beauvoir. Prietenia lui cu Sartre este cunoscută. Memorialista este mai rezervată : „prietenia distantă care ne lega de Camus“, scrie ea la moartea prozatorului. Numai atît ? Sartre spusese mai bine : chiar înstrăinarea de Camus fusese un mod de a fi împreună... Dar, deocamdată, Sartre, însoțit de Simone, vede des pe tînărul ce *urcase* la Paris din Algeria însoțit de glorie. Este epoca afirmării existențialismului și a

[12] Op. cit., II, 34.

unei acțiuni comune de stînga. Sartre și Camus sînt de aceeași parte a baricadei, cu toate că vor apărea, curînd, dezacorduri...

Memorialista este scandalizată că autorul *Ciumei* preferă pe De Gaulle lui Jacques Duclos. Este posibil acest fapt ?! Camus are o idee despre sine la care nu renunță, orice argument i-ai aduce. Camus este, cu alte cuvinte, încăpățînat, vanitos, infantil. Simone relatează o scenă teribilă între Sartre, Camus și Koestler, alt vanitos, alt ambițios, copilăros și acesta pînă la exasperare. Koestler ar fi spus lui Sartre, la prima sau a doua întîlnire : „Ești mai bun romancier decît mine, dar eu sînt mai bun filozof"... Camus este un vanitos mai tăcut. Îi place să discute totdeauna problemele mari ale existenței cu gravitate. Cînd, într-un bar de noapte, Koestler perorează, autorul *Ciumei* se adresează lui Sartre : „Ceea ce avem noi comun este faptul că pentru noi contează înainte de orice individul, preferăm abstractului concretul, doctrinelor oamenii, punem prietenia deasupra politicii"... Simone, care asistă, este de acord, în fine.

Însă întîlnirile dintre marile spirite ale epocii nu sînt totdeauna atît de colorat intelectuale. Memorialista înfățișează cu precădere altfel de dialoguri, bahice. Unul, cel puțin, umilește în noi ideea de sublim pe care o legăm, în inconștiența noastră, de viața creatorului. Infatigabilul Koestler îi duce, într-o seară, la o *bombă* rusească. De la ușă, el semnalează patronului că are onoarea de a servi pe Camus, Sartre și Koestler. Apoi, spre a preciza natura relațiilor dintre cei trei : „Nu-i posibilă prietenia fără înțelegere politică"... Ca să se distreze, Sartre face curte pe față soției lui Koestler, Mamaine. Soțul (filozoful) nu găsește alt răspuns de-

cît să-i arunce în cap celuilalt filozof, Sartre, un pahar. Afară, în stradă, Camus vrea să împace lucrurile, însă Koestler, ultragiat, lovește cu violență pe Camus... Disputele continuă pînă cînd, într-o zi, prietenii se despart definitiv, din motive politice. Sartre declară cu gravitate că „nu mai au nimic să-și spună"...

Despărțirea de Camus este mai dramatică... Simone de Beauvoir face marelui scriitor un portret moral numai pe jumătate favorabil. Îl crede, s-a văzut, un vanitos [13]. Un ambițios cu un caracter dificil. Puțin idealist, utopic, tranșant, prea tranșant. Cînd i se atrage atenția asupra acestui fapt, el răspunde într-un chip și mai tranșant : „Realismul este să îndrăznești". Sau : „fericirea există"... Sînt, apoi, disensiunile de ordin ideologic. Memorialista îi reproșează mereu lui Camus faptul că este „idealist, moralist, anticomunist"..., că, în fine, Camus — în imensul lui individualism — apără valorile burgheze. Pe scurt : publicînd *Omul revoltat*, Camus s-ar fi situat, practic, de partea Statelor Unite... [14]. Propoziție teribilă. Ea dezvăluie un spirit fanatic manicheistic : ori, ori... Vine, apoi, ruptura definitivă cu Sartre. Memorialista dă incidentului o variantă favorabilă grupului de la *Les Temps modernes*. Cînd despărțirea se produce, ea nu regretă prea mult : „Personal, această ruptură nu mă atinge prea mult... Camus, care-mi fusese drag de mult timp, nu mai exista"...

La acest punct, *Memoriile* decepționează. O *ruptură* atît de gravă între două mari personalități nu se poate explica așa de facil. Cînd moare Camus, severa

[13] „O vanitate atît de copilărească"... zice memorialista (I, 197).

[14] Op. cit., I, 356.

judecătorească este tulburată. Pentru o clipă limbajul ei antipatic, sentențios, uscat devine mai blînd și mai înțelegător : „Nu pe omul de cincizeci de ani îl regretam ; nu pe acest drept fără justiție, cu morga lui umbroasă și sever mascată, pe care îl ștersesem din inima mea după ce acceptase crimele săvîrșite în Franța ; regretam pe cel care ne-a însoțit în anii speranțelor noastre, pe cel a cărui față deschisă rîdea și surîdea atît de frumos, pe tînărul scriitor ambițios, nebun de viață, de plăcerile sale, de triumfurile sale, de tovărășia, prietenia, de dragostea, fericirea sa [...]. Cînd moare un om, moare, totdeauna, un copil, un adolescent, un om tînăr : fiecare plînge ceea ce i-a fost lui mai drag."

Spirit drept fără justiție, Camus ? Opera lui lasă să se înțeleagă contrariul. *Mască severă,* imposibilă *morgă umbroasă,* teatrală ? Iată ce am fi dorit să uite, dacă lucrurile stăteau astfel, memorialista în acest moment de veritabil tragism. Dar nu le uită ! Simone de Beauvoir nu vrea să facă pe plac cititorilor ei. Nu spune chiar ea că a scrie, pentru o femeie, este totuna cu a pune nuiele în mîna adversarilor săi ? Este, dar pînă ce adversarii se hotărăsc să folosească aceste pedepsitoare nuiele, memorialista doboară, unul după altul, marile mituri ale culturii contemporane. Malraux ? Malraux este „foarte antipatic ; se ia drept Goethe și Dostoievski la un loc". Cînd Malraux vorbește de fraternitate, Simone devine sarcastică : „atunci cînd mitomania se erijează în sistem politic, atunci este grav"... Mauriac, despre care Sartre îi spusese că este un spirit mușcător, ironic ? Memorialista îl întîlnește la o recepție și este decepționată : nici vorbă de ironie, de spirit amuzant !.. Nu cumva ironia, spiritul

amuzant au fost atinse de *gaulleatrie* ?, întrebă cu perfidie Simone...

Dar Sartre ? Ce crede „la grande Sartreuse" despre filozoful lîngă care a trăit o viață atît de lungă ? Însemnările Simonei de Beauvoir sînt de neprețuit la acest capitol. Ele înfățișează, întîi, un mod de a fi al filozofului într-o lume aflată într-o perpetuă stare de criză. Simone nu-i face lui Sartre, să ne înțelegem, un portret ideal. S-a văzut cum se comportă marele filozof cînd se întîlnește cu Hemingway, Koestler, Camus. Și altele, pe care nu le mai consemnez. Din relatarea lor, iese un portret verosimil. Un Sartre care nu ține la morga lui intelectuală, un Sartre enervat de notorietatea care-l împiedică să trăiască, un Sartre, în fine, care se bagă în toate și nu doarme liniștit cînd o fărădelege se petrece undeva, într-un colț din lume. O imagine pe care opera o prefigurează.

Mai puțin cunoscută este altă imagine : aceea a omului sentimental Sartre, a filozofului în expediție erotică. Simone dă amănunte pe care o femeie îndrăgostită nu le dă, niciodată. Dar Simone nu-i o femeie oarecare. Ea a încheiat un pact (un dublu pact) cu egalul său, Sartre : unul ideologic și altul sentimental. Condiția este ca pactul (contractul) să nu împiedice manifestarea libertății individului. Și nu-l împiedică ! Citesc undeva (în însemnările lui Olivier Todd) că înțelegerea dintre Simone și Jean-Paul este să-și spună totul. Ei acceptă *fugile* (aventurile), dar nu cele care tind să se permanentizeze. Sartre, spune tot Olivier Todd, avea în anii plini ai maturității un aer de „éternel vieux garçon célibataire, gai polygame"... Din aceeași sursă aflu că Sartre nu se dă în lături să

mintă cînd e vorba de femei. Pur și simplu marele filozof minte. Chiar și pe Simone, căreia i-a promis să-i spună totul...

Simone de Beauvoir, frumoasa stareță, nu-l prinde cu minciuna sau trece sub tăcere această latură a problemei. Ea vorbește, în schimb, pe larg despre legăturile sentimentale ale lui Sartre, cum este aceea, dramatică, sîcîitoare, cu o Michelle, femeie de o curioasă pasionalitate. Memorialista nu-și ascunde nici *fugile* ei (cu Algren, în America ; cu Lanzmann în Italia, Franța), fugi, legături, se pare, profunde, descrise fără nici o reținere. Atingem punctul cel mai sensibil al acestor confesiuni. Multe femei celebre și-au descris viața intimă. Nici una însă n-a împins sinceritatea atît de departe. Să fii Simone de Beauvoir, prietena lui Sartre, și să nu-ți fie jenă să vorbești de aventurile din afara cuplului, să vorbești, mai ales, cu fervoare, cu sentimentul plenitudinii, asta reprezintă, cu adevărat, îndrăzneală !

Crescuți de literatură în cultul unei iubiri unice, eterne, mai ales cînd este vorba de marii creatori, sîntem șocați de amănuntele date de romanciera care nu crede în mitul iubirii romantice. Ea nu vrea să fie o Isolda și nu trăiește lîngă un Tristan. Viața este mai complicată și, de dragul unui mit livresc, Simone nu vrea să sacrifice adevărul. Dacă o acceptăm, bine, dacă nu, nu ! O acceptăm, n-avem încotro, hotărîrea ei de a înfrunta deschis ipocriziile (toate ipocriziile !) societății este inflexibilă. Cu un mit mort în suflet continuăm lectura. „Notre-Dame de Sartre" nu-i o sfîntă și nici nu vrea să pară. Este doar o femeie care își înțelege bine condiția și își apără dreptul de a dispune de corpul și de spiritul ei așa cum crede de cuviință. O poți con-

testa ? S-au găsit destui care s-o facă, însă Simone nu s-a lăsat intimidată. Ea a continuat să scrie istoria pasiunilor unui cuplu care trăiește cu cărțile pe față.

În *La Force des choses*, „fata cuminte" de altădată a ajuns la o vîrstă cînd înțelege ceva din viață și anume că viața nu trebuie falsificată de nici o convenție. Apar primele semne de bătrînețe și, de departe, moartea veghează. Prietenii se răresc, voiajele se scurtează. Tonul confesiunii își pierde din sfidătoarea siguranță de sine. Simone este, orișice s-ar zice, o femeie care nu poate asista cu inima împietrită, pînă la capăt, la deșertul care începe să se lărgească în jurul ei. Cînd află, la Antibes, de moartea lui Merleau-Ponty, scrie : „Asistam, neputincioasă, la jocul forțelor străine : istoria, timpul, moartea. Această fatalitate nu-mi lăsa nici măcar consolarea de a plînge. Regretele, revoltele — le-am epuizat, eram învinsă"...

Dar *literatura ?* „Vieillir c'est se définir et se réduire" — zice autoarea în *epilogul* memoriilor. Literatura pare a-și asuma acest rol. Simone, asaltată de semne neliniștitoare, scrie, continuă să scrie pentru a spune adevărul. Chiar aceste *Memorii* : „am scris aceste *Memorii* în mare parte pentru a restabili adevărul și mulți dintre cititori mi-au spus că, în adevăr, aveau despre mine, înainte de a le parcurge, imaginile cele mai false"... Ce imagine ? Două imagini, în fapt : una, de femeie pe jumătate nebună, excentrică, vicioasă ; alta, de femeie care trăiește numai printre cărți, tip antipatic de institutoare inclementă... Simone nu acceptă, se înțelege, nici una. Nu-i deloc destrăbălată, vicioasă dacă vorbește în cărțile ei despre lesbiene, partuzarzi și nu ascunde că, în afara lui Sartre, a iubit și alți băr-

baţi. Nu-i nici fiinţa uscată, sufletul de hîrtie de care vorbesc ipocriţii ei adversari... Este doar o femeie care crede că fatalitatea sexului nu-i o condiţie a inegalităţii între sexe. Dovadă opţiunile, libertăţile ei, dovadă această autobiografie care nu respectă nici un tabu. Dovadă literatura care atacă „la bonne pensée", religia, instituţiile tradiţionale, miturile care ţin omul secolului douăzeci în lanţurile prejudecăţilor.

Tema memoriilor (şi tema, în genere, a romanelor) este surparea prestigiului *respectabilităţii*, aşa cum o înţelege burghezia franceză. Simone de Beauvoir vrea să dovedească faptul că femeia societăţii phalusocrate poate fi (este) şi altceva decît „la femme [qui] pense avec son utérus"...

Sînt în *La Force des choses* şi cîteva portrete memorabile, cu toate că uşoara tendinţă de a coborî, moralmente, personalităţile începe de la un punct să obosească. Simone de Beauvoir face şi ea ce fac toţi memorialiştii : prinde anecdoticul din existenţă şi scapă, adesea, esenţialul din existenţă. Unde este Sartre, cel care a scris *Fiinţa şi neantul, Cuvintele, Flaubert* ? Sartre care a scris toate acestea se află, negreşit, în cărţile citate, numai acolo. Cel care se mişcă în jurnalul inteligenţei lui prietene, Simone, este un Sartre anecdotic, pitoresc, inesenţial.

Vreau să spun că memorialista, atît de hotărît ostilă faţă de prejudecăţi, este plină de prejudecăţi păgubitoare care ating uneori chiar şi retorica textului autobiografic. Prea multe întîmplări irelevante în discursul ei *(amfost la cafenea, Sartre a băut mult, am vorbit despre Algeria, l-am văzut, alături, pe Mauriac care, înconjurat de tineri admiratori, rîdea cu înţeles de noi...)* şi prea puţină filozofie la această scriitoare care a trecut, în chip strălucit,

concursul de agregație în filozofie. Să spun pînă la capăt ce cred ? Spun : sinceritatea Simonei de Beauvoir (arma ei teribilă) mi se pare, adesea, cam emfatică. Vocea autoritară de la suprafața discursului nu împrăștie impresia, stăruitoare la lectură, că sinceritatea nu se bazează pe o mare experiență de viață, că *existența* este limitată, că lumea este infinit mai bogată decît o prezintă ea. Puțină umilință n-ar strica acestei Minerve moderne.

Cînd ești atît de sever cu Malraux, Camus, Hemingway, cînd detești atît de tare istoria, este cazul să te îndoiești puțin și de tine. Or, îndoielile autoarei se limitează numai la nivelul enunțului... Aici, da, are unele șovăieli, nu e mereu mulțumită, n-are sentimentul că a putut cuprinde, exprima acest „drôle d'objet" care este propria-i viață. Însă îndoielile pierd orice urmă de șovăială, neîncredere, umilință cînd ating expresia literară. Expresia îndoielii este cît se poate de neîndoielnică, autoritară, energică pînă la trufie. Scriitura recuperează, redimensionează incertitudinile afirmate în sfera conștiinței. Mai direct spus : Simone de Beauvoir vorbește cu intoleranță despre toleranța morală. Libertatea simțurilor, libertatea opțiunii contrastează în chip evident cu severitatea stilului. *Povestirea* contrazice, în fond, *istoria* și filozofia din interiorul *istoriei*. Un proces dublu : *povestirea* asumă, mistifică *istoria* și, în același timp, povestirea, prin rigiditatea formelor ei, se opune libertăților acestei *istorii*...

La Force des choses marchează ceva semnificativ în *pactul autobiografic* modern : afirmarea unui model de viață *à rebours*. Scriindu-și viața, Simone de Beauvoir nu are, ca Malraux, un model preexistent narațiunii. Nu vrea să dea grandoare vieții ei,

nu vrea să întîlnească istoria în zilele ei de mare fast, nu ține să fie de față acolo unde se pune la cale viitorul. Simone de Beauvoir vrea, dimpotrivă, să doboare acest model de existență bazat pe o morală a grandorii. Viața ei (e vorba de *viața narată*, de existența trecută printr-o *povestire)* se construiește pe o *schemă a refuzurilor* (căci o schemă există, totuși, în acest discurs care respinge orice ar putea îngrădi manifestarea vieții) : refuzul, întîi, al unei existențe burgheze, refuzul structurilor stabilizatoare, refuzul pasiunii controlate de bunul simț tradițional, refuzul obișnuitului, refuzul, pe scurt, al unei morale opresive. Nu refuză, totuși, o situație socială confortabilă. Simone este contra burgheziei, dar trăiește în mijlocul comodităților ei. Această toleranță se reproșează, în chip curent, celei care a scris o carte provocatoare : *Le deuxième sexe*. Nu și-a asumat în chip loaial condiția femeii, n-a trăit ideile pe care le „propune...

Simone nu recunoaște decît o singură morală : aceea a autenticității. Și o singură formă de relație : aceea bazată pe o deplină, nesovăitoare sinceritate. Revolta ei împotriva moralei curente nu cunoaște, ca la eroii lui Camus, dimensiunea eroicului, pentru că nu atinge zona tragicului. E o revoltă, dacă putem spune astfel, lipsită de personalitate. Cînd, în final, memorialista admite că acest *drôle d'objet* ar fi putut-o înșela, nu sesizăm nici una din formele grave ale disperării. Nici *istoria*, nici *povestirea* nu se lasă intimidate de această posibilitate. Dificultatea de a te cunoaște („notre existence échappe à toute description") nu diminuează forța de a stărui în cunoaștere. Simone de Beauvoir avertizează că nici o rezistență nu-i atît

de puternică încît s-o facă să renunțe la plăcerea de a face lumină asupra vieții ei. Mai tîrziu, într-o discuție cu un filozof din cercul *Timpurilor moderne,* recunoaște că acest apetit a scăzut : „nu mai cred în proiectul de a cuprinde lumea în experiența vieții mele"...

Nu mai crede, dar scrie, în continuare. Creatorul modern își scrie biografia nu ca să dea un model de urmat, își scrie viața ca să-i poată descoperi un sens într-o lume care și-a pierdut sensurile.

MARGUERITE YOURCENAR, UN ALT STIL DE A TRĂI

„Maniera cea mai profundă de a cunoaște [a pătrunde] o ființă este să asculți vocea ei."

Ideea de a scrie despre *viața* autoarei *Memoriilor lui Hadrian* îmi vine citind meditațiile despre viață ale Simonei de Beauvoir. Intoleranța, uscăciunea reflecției din *La force des choses* cheamă altceva, un alt stil de a gîndi viața și, evident, un alt stil de a trăi. O surdă revoltă crește în tine, o dorință obscură de revanșă (revanșă a vieții, a firescului, a înțelepciunii) apare pe măsură ce urmărești speculațiile unei femei inteligente care acceptă viața după ce o demolează. Marguerite Yourcenar aduce corecțiunea necesară. Ea nu detestă în nici un fel viața. O adoră fără să facă din adorația ei un spectacol intelectual : o adoră, pur și simplu, și dovada cea mai bună că este așa e că încearcă, de peste cincizeci de ani, să trăiască după legile ei.

Marguerite Yourcenar îmbrățișează, în privința existenței, un mit pe care puțini îl mai acceptă în prima jumătate a secolului nostru : mitul existenței naturale. Azi, cînd semnele unei istorii post-industriale se întrevăd în utopiile scriitorilor și ecologilor, mitul începe să intereseze din nou spiritele obosite, vorba lui Baudelaire, de *peisagiștii ierbivori*. Marguerite Yourcenar nu-i, cu toate acestea, un spirit conservator și, în genere, ea are oroare de teorii. Teoriile mănîncă viața sau, mai bine zis, abuzul de teorii împiedică viața să fie trăită. In acești termeni pare a gîndi ea o relație pe care, în mod fatal, n-o poți ignora. Marguerite Yourcenar, prima femeie care a intrat în Academia Franceză, înfrîngînd astfel o tradiție de cîteva secole, nu îndepărtează din existența ei meditația asupra existenței (teoria, deci), dar are grijă ca meditația să nu falsifice sensul natural al lucrurilor. Ea își plasează *fotoliul* (vestitul fotoliu al lui Camus) nu propriu-zis în sensul istoriei, ci în sensul vieții. Ascultă *vocea* naturii, stă de vorbă cu pomii și pietrele, în tăcere, într-o demnă reculegere...

Ce gîndește scriitoarea despre viața creatorului și, în ce măsură, viața are însemnătate pentru operă ? Să-i ascultăm *vocea*, calea cea mai sigură care duce spre ființă. Numai că vocea trece printr-un *discurs* care nici măcar nu-i discursul ei. Citesc *Les yeux ouverts* [1], o convorbire ce se întinde pe spațiul unei cărți de aproximativ 400 de pagini înregistrată de Matthieu Galey, el însuși scriitor, jurnalist reputat. Am citit și alte confesiuni, eseuri scrise de această femeie intrată, deodată, în atenția generală, după ce timp de mai multe decenii a trăit și a scris într-o discreție aproape totală. Am

[1] Éditions *Le Centurion*, Paris, 1980.

citit discursul ei la Academie și mi-a rămas în minte o frumoasă frază finală : *iubite Roger Caillois* — se adresa ea celui căruia îi lua locul — *am să stau de vorbă cu pietrele gîndindu-mă la tine*... Cum să nu-ți fie simpatică o scriitoare care știe să facă în mod atît de decent și de profund elogiul unui spirit care, el însuși, cunoștea limba pietrelor ?

În *Les yeux ouverts*, Marguerite Yourcenar își povestește viața și o meditează, bineînțeles. Fără grabă. Lipsește din povestirea ei orice notă de insolență, lipsește și acel abuz de înțelepciune care poate să facă suspectă înțelepciunea. Reflecțiile ei sînt justificate de o experiență individuală care, în unele privințe, exprimă ceva din neliniștea spiritului modern. *Povestirea* acestei vieți este fragmentată de interogațiile interlocutorului care are un rol dublu în *discursul oral* : provoacă și ascultă acest discurs. Este cel dintîi *lector* al narațiunii, *lectorul originar*. În ce măsură *discursul scris* păstrează puritatea, amplitudinea, *corpul* discursului oral ? Putină teorie nu strică aici. Să fixăm, întîi, poziția personajelor care intră în joc. Este întîi, un *autor* (în cazul de față autorul *Memoriilor lui Hadrian*, al *Arhivelor Nordului, Amintirilor pioase, Labirintului lumii* etc.) cunoscut, cu o existență care nu intră în normele intelectualului parizian. Faptul că acest autor este femeie poate să însemne ceva într-o epocă de rasism feminist. Vom vedea, deîndată, dacă nu ne-am făcut deja o idee din opera autoarei, că această particularitate n-are pentru ea nici o importanță. Există, dar, autorul care vorbește, nu scrie. *Scriitura* intră în seama altui personaj, cu rol, am putut constata, complex. Autoarea comunică prin *vocea* ei și toate notele „autoreferențiale" ar trebui,

în acest caz, selectate la acest nivel. Însă *vocea* nu ajunge la noi decît trecînd prin spațiul unui discurs (de data aceasta *scris)* care, în esență, se bazează pe o *transcriere* mai mult sau mai puțin fidelă.

Ce se cîștigă, ce se pierde prin această operație ? Roland Barthes [2] crede că se pierde ceva foarte important și anume *corpul* limbajului, inocența, prospețimea cuvîntului, „le grain de la voix". Scriind, introducem cuvintele într-un *nou imaginar* : acela al gîndirii : „Ce qui se perd dans la transcription, c'est tout simplement le corps — du moins ce corps extérieur (contingent) qui, en situation de dialogue, lance vers un autre corps, tout aussi fragile (ou affolé) que lui, des messages intelectuellement vides, dont la seule fonction est en quelque sorte *d'accrocher* l'autre (voire au sens prostitutif du terme) et de la maintenir dans son état de partenaire. Transcrit, la parole change évidemment de destinataire, et par la même de sujet, car il n'est pas de sujet sans Autre. Le corps, quoique toujours présent (pas de langage sans corps), cesse de coïncider avec la personne, ou, pour mieux dire encore : la personnalité. L'imaginaire du parleur change d'espace : il ne s'agit plus de demande, d'appel, il ne s'agit plus d'un jeu de contacts ; il s'agit d'installer, de représenter un discontinu articulé, c'est-à-dire, en fait, un argumentation"...

Cazul interviului, convorbirii, dialogului (pe scurt: cazul genului care rămîne foarte aproape de *discursul oral)* este și mai complicat. Să ducem mai de-

[2] Roland Barthes : *De la parole à l'écriture*, în *La quinzaine littéraire*, 1—15 mars 1974 ; reprodus în *Le grain de la voix Entretiens 1962—1980*, Editions du Seuil, 1981.

parte schema pe care ne-o propune Barthes pentru *scriere* („scription", zice semiologul). Ce se întîmplă, deci, cînd *scrierea* devine *transcriere* și în această operație — numită de Barthes „la toilette du mort" — există nu una, ci două sau chiar mai multe persoane ? Se întîmplă că există, întîi, un discurs oral *emițător* și alt discurs, *receptor*. Cel din urmă tinde să-l asume pe cel dintîi. *Corpul* limbajului inițial întîlnește un alt corp, teatralitatea subiectului care vorbește, codurile lui culturale și oratorice sînt luate în primire și supuse unor coduri, unei tactici noi (codurile, tactica receptării). E prima fază : faza oralității. Urmează a doua cînd discursul oral inițial este *transcris* nu de cel care l-a pronunțat, ci de cel care l-a primit. Destinatarul imediat (primul *lector*) are, acum, un rol decisiv. El își asumă integral discursul oral, transcrie, dă o corporalitate vocii și o nouă ordine (ordinea scriptică) discursului. El face mai mult decît atît : dintr-un lector (destinatar) privilegiat el tinde să devină *co-autor* al textului. Voit sau nu, el uzurpă statutul autorului sau, în cel mai bun caz, introduce o nuanță de ambiguitate în relația autor — text. Cu alte cuvinte, există nu un singur autor, ci doi : coproprietarii unui text care își schimbă destinatarul : cititorul comun, necunoscut.

Această substituire nu este deloc ușoară și nici lipsită de consecințe (de la cele de ordin literar pînă la cele, deloc neglijabile, de ordin material). Cine este adevăratul autor al unei cărți de interviuri, convorbiri ? Cel care *vorbește* sau cel care *primește* și *transcrie ?* Mentalitatea comună (contabilă) decide în favoarea ultimului. Cel care „produce" textul, cel care dă o anumită materialitate discursului este adevăratul proprietar (autor) ; el

trebuie, în consecință, răsplătit, remunerat. Și este. Primul autor, care este și primul proprietar al discursului, e pur și simplu dat afară din casa lui, ca acei aristocrați decăzuți economicește care-și lasă creditorilor lor bunurile. În cazul cel mai favorabil este acceptat, în vechea lui casă, ca un chiriaș preferențial. Cel puțin aceasta este tendința modernă. Reporterul abil, confiscînd discursul oral, devine autor (coautor) al discursului scriptic : singurul discurs care ajunge în mîinile cititorului.

Este situația în care lectorul este, cu adevărat *productiv* : ia parte în mod propriu la organizarea narațiunii. Mai mult : dublează vocea naratorului și, prin actul transcrierii, uzurpă vocea naratorului. Celălalt lector rămîne în situația ipotetică pe care o știm ; citind cartea, el poate da un sens narațiunii ; poate deveni ceea ce noii critici cred că el poate deveni : un personaj neidentificat al cărții... Neidentificat, dar foarte important...

Am ținut să fac aceste disocieri întrucît într-o carte de felul aceleia publicate de Matthieu Galey, *pactul autobiografic/biografic* schimbă ceva din relația autor — narator — personaj. Apare, întîi, un al patrulea factor (cel care provoacă și ia asupra lui misiunea de a *scrie* narațiunea) : un *lector* care aspiră să ia locul *autorului* și, de regulă, reușește. Confesiunea este, în acest caz, modificată, deformată în funcție de sensibilitatea și interesele acestui nou personaj care intră în joc. Autorul care se confesează se plînge, de obicei, de infidelitatea textului : n-a zis așa, n-a fost în intenția lui să spună ceea ce interlocutorul lui a notat... Oricît de energic ar fi protestul lui, autorul nu poate schimba mare lucru. El și-a pier-

dut statutul de autoritate pe care îl are atunci cînd scrie el însuşi. *Eul* care narează este, în fapt, supravegheat, substituit de un *tu* dominator.

Nici personajul despre care este vorba nu rămîne în situaţia obişnuită în literatura autobiografică. Identitatea lui cu autorul şi naratorul este condiţionată de acest filtru (de o *primă lectură)* care se interpune între *voce* şi *text.* Nu este deloc sigur că personajul din textul publicat corespunde cu imaginea pe care a vrut s-o impună autorul (naratorul) iniţial. Reporterul are o mie de mijloace de a-i da dimensiunea şi sensul pe care îl doreşte el, uzurpatorul orgolios.

Relaţia dintre *povestire* şi *istorie* este, iarăşi, tulburată de prezenţa (şi intervenţia) reporterului. Marguerite Yourcenar narează viaţa (istoria) ei. Admitem că Mathieu Galey înregistrează cu fidelitate ceea ce Marguerite Yourcenar povesteşte. Apoi transcrie şi dă autorului iniţial textul spre a fi verificat, corectat, purificat (de „oralităţile" prea şocante). Textul final apare, astfel, ca rezultatul unei duble intervenţii scriptice : un discurs în etaje, o suprapunere de coduri şi sensibilităţi într-o ordine greu de stabilit.

Viaţa este, în acest fel, rezultatul confruntării dintre două „imaginare". Iluzia fidelităţii depline (faţă de *voce* sau faţă de *limbaj)* este tot atît de puternică şi de falsă ca şi iluzia obiectivităţii. N-avem, totuşi, altă şansă de a ajunge la esenţa unei *vieţi* decît crezînd în iluzia întreţinută de limbaj.

Acestea fiind zise, să ne întoarcem din nou la cartea lui Matthieu Galey / Marguerite Yourcenar. Ce ne spune *vocea* ei ? Ce reţine *textul* jurnalistului ? Istoria, întîi, a unei vieţi care, în obişnuitul

ei, devine neobișnuit de semnificativă. Marguerite s-a născut în Flandra și a crescut, fără mamă (mama moare la nașterea copilului), cu un tată adorabil și o bunică arțăgoasă. Un prim complex se profilează : absența mamei, autoritatea abuzivă a bunicii, instabilitatea unui tată aventuros... Marguerite Yourcenar evită interpretarea (punerea în complex, instalarea într-o traumă) specific psihanalitică. Bunica era, într-adevăr, cam arțăgoasă, dar fetița nu face o dramă din asta. Nu este traumatizată de familie. Pe nestatornicul tată nu-l detestă, dimpotrivă, cînd se face mare fiica își adoră, pur și simplu, tatăl. A devenit ceea ce a devenit datorită, în primul rînd, unui părinte cu care a citit, cu voce tare, multe cărți.

A avut o copilărie fericită. Realmente fericită, ne asigură ea. A trăit în natură, a învățat de mică limbajul ei. O fotografie reprodusă în carte o arată pe la trei-patru ani pe o superbă pajiște înconjurată de „oițele" la care se gîndește și azi, cînd are în jur de optzeci de ani. E o fetiță minunată, cu o față plină, sănătoasă și o privire de o pătrunzătoare inocență. Oițele pasc liniștite, ca într-o carte poștală, în preajma acestei copile care sfidează, în bucuria ei de a trăi, toate complexele copilăriei. Mathieu Galley ne spune că privirea Margueritei Yourcenar a rămas și azi frumoasă și pătrunzătoare.

Copilul este un univers, copilăria este un limbaj : trebuie respectate și unul și altul. Ea, Marguerite, vorbește în același fel cu un copil de șase ani și cu un om matur : „Epoca noastră ignoră și neagă prea mult geniul copilăriei". Nu-i înțelege, în consecință, pe cei care își detestă copilăria, deplînge pe cei care în copilărie, n-au cunos-

cut limbajul ierburilor, animalelor, pietrelor. Ființa lor a rămas străină de ceva profund în univers.

La opt-nouă ani Marguerite citește *Păsările* de Aristofan, *Fedra* de Racine, iar la 14 ani încearcă să înțeleagă (în englezește) pe Marc Aureliu. Primește o educație religioasă și are, chiar, unele intuiții mistice : „acea fervoare, acea senzație de a fi în comuniune cu tot ceea ce există"... În timpul războiului (primul) se refugiază împreună cu tatăl său în Anglia. Acolo vede prima oară o statuie de bronz a lui Hadrian. Un adevărat *coup de foudre*. Descoperă și evul mediu, învață limbile clasice, călătorește în Italia și Grecia. Aici educația ei se completează prin cunoașterea riturilor ortodoxe și, în genere, a lumii balcanice pe fondul vechii mitologii grecești.

Un prim mit se configurează : mitul bazat „pe contactul permanent al ființei umane cu veșnicia văzută prin intermediul zeilor greci"... Asta vrea să spună că tînăra Marguerite va acorda, de aici înainte, o mare însemnătate *sacrului și sacralizării* ordinei lucrurilor. Crede și acum că trebuie luată în serios această dimensiune a existenței. Fără ea sîntem mai săraci în lume. Mai săraci și mai slabi : „Sacrul este un cuvînt care trebuie luat foarte în serios. Plîng pe cei care n-au trăit în mitul religios în chip natural, cu toată ființa lor, în timpul copilăriei."[3] Iarăși copilăria : vîrsta cînd ființa individului învață ceva esențial ; și rămîne, în viață, cu ceea ce învață acum. Malraux credea, dimpotrivă, că „artiștii nu vin din copilăria lor, ci din conflictul lor cu «maturitățile» străine"...

[3] Op. cit., pag. 41.

Marguerite Yourcenar e de părere că legătura nu cu religia, ca atare, ci cu o realitate a sacrului rămîne fundamentală. A trebuit, la un moment dat, să aleagă între *religie* și *univers*, între dogmele catolicismului și *tot*-ul din afară. „Biserica îmi ascundea pădurea" — spune ea. A ales *tot*-ul. N-a vrut să rămînă omul unei singure religii. Și, mai ales, omul unei dogme. Religiile orientale au influențat-o puternic. Religiile, adică o vastă spiritualitate. Lecturile ei depășesc, iarăși, spațiul francez. Citește, în copilărie, pe Merejkovski, Tolstoi, citește pe Dostoievski, dar, de atunci, nu l-a recitit. Îi place Saint-Simon, îi place monstrul de Victor Hugo, nu-i place creștinismul agresiv al lui Péguy, detestă și creștinismul blînd al lui Paul Claudel. A fost influențată de Nietzsche : Nietzsche din *Gai savoir*, *Humain, trop humain*...

Începem să înțelegem. Marguerite Yourcenar este o credincioasă fără religie. Spiritualismul ei nu încape într-o singură biserică. Sfîntul Francisc din Assisi stă bine, în spiritul ei, alături de zeii greci și zeițele hinduse. Esențial este faptul ca spiritul omului să fie în contact cu lucrurile, și omul să trăiască în vecinătatea sacrului din lucruri. O umilință este atunci necesară față de tot ceea ce există : căci tot ce există are un rost. Umilința (care nu-i decît înțelepciunea) omului, ultimul venit în universul în care trăim și grăbit, prea grăbit (zice un alt scriitor francez) să-l părăsească primul.

Ce se observă în filozofia de viață a acestei scriitoare este absența noțiunii de violență. La nici un nivel, în nici o împrejurare, ea nu introduce ideea de constrîngere, agresivitate. Filozofia ei începe prin a accepta lucrurile așa cum sînt.

Dacă sînt cum sînt înseamnă că există, în spatele lor, o ordine ce trebuie respectată. Omul nu trebuie să tulbure ordinea universului, omul trebuie, doar, s-o înțeleagă. Marile spirite moderne vor să schimbe cursul existenței, să impună o altă ordine în lume și să trăiască după un model care exclude tot ceea ce nu atinge dimensiunea grandorii. Marguerite Yourcenar lasă să înțeleagă, prin opera și prin confesiunile ei, că grandoarea începe de la o anumită treaptă de umilință. Începe și rămîne, aici, în sfera lucrurilor, actelor, întîmplărilor mici. Nici o violență, repet, nu primește binecuvîntarea ei. Greșesc, una singură : *violul*. Violul, indiferent de natura și mobilurile lui, este o crimă. Admite, în acest caz, pedeapsa cu moartea. Toleranța — din care Marguerite Yourcenar a făcut o religie — ocolește acest punct.

Din acest respect împins pînă la evlavie față de ceea ce este natural în existență vine și rezistența scriitoarei față de limbajul post-freudian. Față de limbaj și față de gîndirea pe care limbajul o exprimă. O logică firească : cine acceptă ideea de sacru se împacă mai greu cu ideea că omul este o sumă de complexe. Părerea singuraticei din *Insula Munților Pustii* este că intelectualii de azi silesc realitatea să se supună cuvintelor la modă. Trecînd prin ele, viața se falsifică : „dirijăm realitatea, o canalizăm în funcție de cuvintele a căror folosință ne pare indispensabilă pentru că sînt cuvintele pe care le auzim mereu".

Literatura însăși dă o mînă de ajutor în procesul de înstrăinare a omului de esența lui. Francezii ar fi iubit altfel, zice Marguerite Yourcenar, dacă n-ar fi avut (n-ar avea) în spatele lor o mare literatură. Literatura a creat un *stil de a iubi*, și

francezii l-au adoptat. O jenează în noțiunea franceză de dragoste absența sacrului. O jenează *stilizarea* pasiunii : opera, încă o dată, a influenței literaturii franceze asupra francezilor. Observația merită să fie reținută. Nu numai viața, va să zică, influențează literatura : de la un punct al dezvoltării, literatura începe să fie copiată de viață. Apare, astfel, ideea de *specificitate națională* care vizează și caracterul, pasiunile unui popor. Marguerite Yourcenar este, și la acest capitol, de partea plenitudinii care este o condiție a sacrului. În practica hindusă, argumentează ea, iubirea tinde către o comuniune divină „à travers une personne"... În romanul francez iubirea angajează vanitatea și devine, de la o anumită treaptă, o formă de vanitate.

Sub incitația întrebărilor puse de reporter, scriitoarea vorbește și despre opera ei. Tot cu modestie, așa cum vorbește despre alții. Nu-i place să cunoască scriitorii. Cînd scrie, scrie în tăcere, și nu înțelege cum lui Gide îi plăcea să citească prietenilor paginile pe care le scria. Pe Malraux îl socotește un mare actor. Nu i-a dat niciodată impresia că era un om convins. Nu distinge în *Antimemorii*, zice ea, adevărul de fals. În *Confesiunile* lui Rousseau apreciază tot ceea ce privește viața copilului și a adolescentului Rousseau. Aici, da, *stilul sincerității totale* își atinge scopul. Pe Rousseau care povestește, fără decență, la persoana întîi, legăturile lui cu Mme d'Houdetot, nu-l aplaudă. Pe Rousseau îndrăgostit trebuie să-l cauți, atunci, în partea a doua din *La nouvelle Héloïse*. Romanul atinge, în acest caz, o latură mai profundă a vieții decît scrierea autobiografică...

Marguerite Yourcenar se ferește, totuși, să coboare viața *(trăitul)* în favoarea ficțiunii. Crede, în genere, că literatura actuală este produsul unei subiectivități strîmte și rămîne prizoniera coșmarului. A recitit de șapte-opt ori pe Proust, admiră opera lui Caillois, cîteva piese de Ionesco, unele aforisme de Cioran, dar, în genere, Marguerite Yourcenar este de părerea lui Léon Bloy : „Il n'y a qu'un malheur, c'est de ne pas être des saints".

Nu trebuie să se înțeleagă din această nostalgie de sacru că autoarea *Labirintului lumii* este o ascetă. Dumnezeu, pentru ea, este un ideal moral și, dacă nu-i traducem rău vorbele, Dumnezeu acoperă, ca la Arghezi al nostru, nevoia noastră de profunditate : „ceea ce este mai profund în noi înșine și, în același timp, ceea ce este mai îndepărtat de slăbiciunile și greșelile noastre"...

Și-a scris cărțile cu aceste idei, a folosit în ele experiența vieții sale, n-a copiat-o. A studiat multe documente de familie, a mers dintr-un loc în altul pe urmele unui personaj (Hadrian), fiind în același timp fascinată de lumea grecească. O lume care era „în contact"... A încercat s-o înțeleagă și s-o explice, în toate laturile ei, de la ideea de divin la practicile sexuale. În toate actele, lucrurile există ceva ce este semnificativ. Pentru *Memoriile lui Hadrian* sursa principală este Dion Cassius. *Souvenirs pieux* și *Archives du Nord* s-au născut din pasiunea pentru un personaj anterior : Zénon. Urmărindu-l, s-a constituit o substanță epică nouă...

Este Marguerite Yourcenar interesată de ecoul cărților ei ? Este, dar nu trăiește căutîndu-l. A plecat în America, în 1939, pentru șase luni. A

rămas. Trăiește de mulți ani într-o veche casă țărănească dintr-o insulă altădată pustie. Se înțelege bine cu oamenii simpli, își face singură menajul, visul ei este de a avea o fermă pentru a produce bunurile de care are nevoie. E tristă, la ora cînd are loc dialogul acesta lipsit de obișnuitele note ale vanității literare, că Joseph — o veveriță bătrînă — a murit. *Insula* este spațiul ei de securitate și, în interiorul ei, o casă numită „Petite-Plaisance", unde o scriitoare în vîrstă, foarte în vîrstă, trăiește singură, dar fără să cunoască disperarea singurătății. Universul din *Munții Pustii* îi ajunge. Formula ei de viață ar putea fi rezumată de cele patru căi budiste : a se perfecționa moralmente, spiritualicește pe cît este posibil ; a lupta împotriva deprinderilor rele, iarăși pe cît este posibil ; a se consacra studiului (cunoașterii) și a lucra neîncetat pentru a *salva* ființele rătăcite de la aceste patru căi sacre... Le urmează Marguerite Yourcenar ? Nu le-a aplicat în întregime, dar s-a gîndit la ele și asta reprezintă, totuși, ceva...

Surprinde în confesiunile din *Les yeux ouverts* discreția pe care o pune autoarea cînd vorbește de biografia ei. Termenul de biografie nici nu-i potrivit în cazul său. *Viața* traduce mai exact sensul acestei simplități esențiale, profunde. Nu știm pe cine a iubit, nu știm dacă a înșelat sau a fost înșelată, nu deducem dacă, în peregrinările ei, a ajuns la capătul răbdării sau nu. A avut momente *penibile*, asta este sigur, dar, în narațiunea autobiografică trece repede peste ele. Este un *model* în retragerea ei, este o idee de existență în refuzul formelor de existență care agresează desfășurarea normală a vieții ? Este, negreșit, dar — spre deosebire de numeroși profeți de azi, care trăiesc

zgomotos în marile aglomerări urbane și se folosesc de toate comoditățile civilizației pe care o detestă — Marguerite Yourcenar trăiește așa cum gîndește. Nu este un spirit fanatizat, nu vrea să întoarcă istoria la stadiul tribal, nu face din existența ei un criteriu intolerant de judecată.

Crede doar că vocația omului este să trăiască aproape de firea lucrurilor și în consonanță cu o lege naturală care înalță calitatea vieții. Nu-i, repet, un spirit paseist, cum nu-i un spirit veritabil mistic. Este doar o femeie inteligentă și dreaptă care își dă seama, ca și eroul ei (Hadrian) că „fericirea este o capodoperă"... Pentru a o construi, pentru a o trăi, nu trebuie să mergi prea departe : e suficient să ții ochii deschiși. Să vezi bine locul omului în univers și în ce măsură destinul lui se poate armoniza cu destinul celorlalte lucruri, umile...

Ca să ajungă la acest adevăr, Marguerite Yourcenar a colindat lumea : din Flandra natală la Paris, de aici în Anglia, din Anglia în Grecia, în Italia, din nou (în mai multe rînduri) în Grecia, apoi în America, pentru a se stabili, definitiv, într-o insulă aproape de Boston... O neliniște funciară există, va să zică, în această liniștită femeie. O neliniște care nu-i numai a ei : e, în genere, a spiritului modern. Spațiul occidental pare prea strîmt pentru el. Există, în afara lui, alte lumi, alte spiritualități, există mituri pe care omul de litere le ignoră. A cunoaște începe, pentru creatorul interbelic, prin a lărgi frontierele cunoașterii : a evada în alte spații spirituale și a căuta, acolo, modele de viață.

Marguerite Yourcenar a trăit la modul ei această aventură : încet și fără nici unul din sem-

nele spectaculosului. Totdeauna cu o mare iubire și o mare încredere în om. Nu s-a dus acolo unde istoria pregătea ceva, s-a dus acolo unde trecutul semnifică plenitudinea unei existențe. *Viața*, ca și literatura doamnei Marguerite Yourcenar, nu este, în fond, decît confirmarea acestei idei. O *viață* trăită în simplitate și discreție, o operă construită cu pasiune și migală, după exemplul și formele vieții, un univers interior care se înțelege bine cu universul din afară.

SARTRE. PASIUNEA TOTALITĂȚII

După Barthes, Sartre ! Franța pierde la o distanță de cîteva zile două spirite strălucitoare. Cu Jean-Paul Sartre dispare, probabil, ultimul ei mare scriitor. Alături de Camus și Malraux, el a dominat o epocă și a format mai multe generații de intelectuali în spiritul unei noi religii : aceea a libertății. Dumnezeu s-a retras din lume și omul a rămas, singur, într-un univers de obiecte ostile Sartre crede că filosofia și arta trebuie să se dedice, în exclusivitate, acestui mare orfan : „Consider că omul constituie cîmpul filosofic, în sensul că nici o altă problemă nu poate fi concepută decît în raport cu omul". *(Situations*, IX, 83). *L'être-dans-le monde* este, dar, tema unică a filosofiei și a literaturii. Scopul scriitorului este, în acest caz, de a face din *„son être-dans-le langage* expression de son *être-dans-le monde"* (VII, 448). Sensul acestei aventuri este sensul totalității. Prin literatură, omul se plasează în direcția totalității

universului. Reface, pentru o clipă, ceea ce a pierdut și cultivă în el o pasiune generatoare.

Sartre a scris odată o propoziție teribilă : „omul este o pasiune inutilă". Filosofia și literatura lui dovedesc contrariul. Prin *act,* omul se revelează. *Opțiunea* (care este o temă constantă în teatrul lui Sartre) sfîșie, dar și dă o identitate individului. Pasiunea este, atunci, un act de rebeliune contra timpului, marele adversar. Toate personajele lui Sartre (din teatru, din romane, din eseuri) intră într-o cursă contra ordinii sociale și a timpului. Viziunea lui Faulkner asupra lumii, scrie Sartre într-un mic eseu din 1938, este aceea a unui om așezat într-un automobil deschis și care privește înapoi, adică în trecut. Pentru el nu există, vrea să spună filosoful, decît prezentul care, în fapt, nu-i decît o formă a trecutului. Omul lui Faulkner este o grămadă de mici istorii. „Acest mare animal divin și fără Dumnezeu — scrie Sartre în alt articol de tinerețe — pierdut încă de la naștere și încăpățînat să se piardă, crud, moral pînă la distrugere, salvat — nu prin moarte, nu în moarte — ci în ultimele momente ce preced moartea, mare pînă și în supliciile, în umilințele cele mai abjecte ale cărnii ; [pe acest om] l-am acceptat fără critică".

Superb spirit de observație, admirabilă definiție ! Dar *omul* lui Sartre, dar Sartre însuși unde se plasează ? În orice caz, pentru Sartre viitorul există. Omul lui stă normal, cu fața înainte, în mașina descoperită cu care traversează timpul. Chiar cel mai deznădăjduit, cel mai scîrbit de lume dintre toți, Roquentin *(Greața),* află o salvare (fragilă, neînsemnată, totuși, o salvare !) în scris, în confesiune. O melodie de jazz *(Some of*

these), ascultată într-o cafenea, îi amintește că într-o existență urîtă și absurdă există ceva acceptabil. *Oroarei de existență,* Roquentin îi opune un *eroism al scriiturii.* Interpreții lui Sartre n-au ezitat să apropie această mică propoziție muzicală de altă mică propoziție celebră (sonata de Vinteuil) din romanul lui Proust.

Sartre va contesta mai tîrziu posibilitatea literaturii de a modifica oamenii. I-a rămas însă convingerea că nevoia de a scrie este vitală pentru că este vitală, irepresibilă nevoia de a comunica. Scriitorul trebuie să rămînă pînă la sfîrșit martorul timpului său, martorul propriei vieți, chiar dacă timpul și existența nu-i sînt favorabile. Sau, poate, mai ales atunci. Sartre a contestat totul, nu și-a contestat niciodată însă profesiunea. Pînă la patruzeci de ani nu s-a interesat niciodată de ce scrie. Scriind despre morală, constată, într-o zi, că este pe cale să scrie *o morală,* propria morală de scriitor. Descoperirea i-a dat gustul să meargă pe firul acestei vocații și firul l-a dus spre nevrozele copilăriei. A scris, atunci, *Cuvintele,* unde dovedește că literatura a început, la el, printr-un inocent act de impostură. A început să scrie pentru a face plăcere unui bunic orgolios, dar a continuat să scrie și după ce impostura a fost descoperită și dorința de a face plăcere oamenilor maturi dispăruse. De ce? Pentru că impostura a trezit în el pasiunea mărturisirii. Pentru că impostura și-a creat un obiect (omul abandonat într-o existență absurdă) și obiectul nu l-a mai părăsit de atunci niciodată. Omul — „acest mare animal divin și fără Dumnezeu" — pe care Sartre îl descoperise în romanul lui Faulkner, va fi, cu o corecție mică, și *omul* din literatura

lui. Omul care transformă o pasiune inutilă într-o aventură plină de sens. *Agent* și *actor* al propriei existențe, omul este bolnav de sensul totalității. „Numai un *tot* poate fi frumos". (*Situations*, IX). Și mai departe : „frumusețea [literaturii] este de a voi să fie tot și nu de a cerceta în chip steril frumusețea."

*

Voința de totalitate presupune un angajament, o direcție, o opțiune. Sartre va defini odată, de o sută de ori literatura ca un *angajament* spiritual (metafizic) și, în ultimele decenii, literatura ca un angajament politic. Orice formă de literatură presupune o implicație (prin acceptare sau revoltă) în ordinea socială, orice formă de literatură se revendică, deci, dintr-un *concept al angajării*. Flaubert, pentru care literatura este o artă pură, ascunde — dovedește Sartre — „o luare de poziție sălbatică pe toate planurile — inclusiv pe plan politic și social". Mallarmé, pentru care nu există decît cuvintele, este un poet angajat în chip conștient : concepțiile lui orfice și tragice se deschid mai mult spre *comuniunea unui popor* decît spre ermetismul individului. Mallarmé este, dealtfel, un pasionat, un furios și acolo unde există furie și pasionalitate există un sens al revoltei, o plasare în istorie, spune Sartre.

Toate personajele lui Sartre tind să se plaseze în sensul acestei istorii și să-și asume, cu o luciditate maximă, eșecurile existenței. Omul este responsabil, în fond, de el însuși, chiar și atunci cînd omul este manipulat de istorie. Descopăr într-un interviu din 1970 o propoziție uluitoare : „ideea pe care n-am încetat niciodată s-o dezvolt este

aceea că, la urma urmelor, individul este responsabil totdeauna de ceea ce s-a făcut din el — chiar dacă el nu poate face nimic altceva decît să-și asume această responsabilitate."

Superb orgoliul, superbă demnitate! Animalul divin și fără de Dumnezeu dă un sens înalt existenței lui, asumîndu-și o responsabilitate de care nu este totdeauna responsabil. Sartre este neîntrecut în a transforma un eșec moral într-o izbîndă, o umilință într-o victorie. Eseistica lui este dominată de aceste *răsturnări* spectaculoase ale ideii, în ignorarea totală a paradoxului. Sartre este un moralist, însă un moralist care nu cedează niciodată inițiativa cuvintelor. Nu trădează o idee pentru o propoziție frumoasă, cum fac atîția. Adevărul este prea grav pentru a glumi cu el. Ironia lui Sartre nu este niciodată ușoară, scrisul lui nu vrea, în nici un fel, să facă plăcere. *Stilul* este necesar în măsura în care comunică, *creația* are un sens în măsura în care revelează ceva esențial despre om. Sartre devine, la acest paragraf, intratabil și, spre sfîrșitul vieții, este pe punctul de a pune în cauză literatura însăși, cel puțin o parte a ei. „Detest — spune el într-un interviu — pe toți acești falsificatori care vor să ne facă să credem că există o lume magică a scrisului".

Nu există o *magie*, cum nu există o *decepție* a scrisului. Munca literară nu comportă o angoasă atît de mare încît angoasa să nu poată fi stăpînită. Scriind mult despre angoasele omului modern, Sartre mărturisește că n-a fost niciodată decepționat, angoasat pînă la pierderea justei conștiințe de sine. A scrie este a te pune în cauză și a pune în cauză *scriitura* însăși. Iată o idee preluată de noua critică. Literatura este, între al-

tele, o interogație. Sartre a făcut din această idee axul eseisticii sale. Scriind despre Baudelaire, Jean Genet, Flaubert, el s-a implicat în asemenea grad în ceea ce scrie încît pînă la urmă nu se mai distinge bine care este obiectul și cine este subiectul discursului critic. Spre a-i folosi cuvintele, Sartre interiorizează mereu o exterioritate și exteriorizează, în contact cu un text străin, o interioritate maximă.

Critica (în varianta existențială de început sau de psihanaliză existențială din ultimele eseuri) este, ca și literatura, o provocare a conștiinței. Lectura nu este niciodată inocentă. Lectura angajează și, dacă luăm exemplul lui Sartre, lectura provoacă în chip fatal dorința de a scrie. Iar a scrie înseamnă a pune totul în discuție. Primele articole critice ale lui Sartre implică, fără să explice, această atitudine față de opera literară. Citite azi, ele lasă o impresie extraordinară de concizie, claritate și profunzime a judecății. Filosofia îl ajută pe critic să vadă mai bine un text literar. Și a vedea bine, este, pentru Sartre, a vedea esențialul, adică *situația* omului în lume. Iată, de pildă, eseul, de dimensiunea unei recenzii, despre *Sartoris*, unde criticul face o descripție existențială a personajului (omul lui Faulkner) și, legată de cea dinainte, o descripție a tehnicii epice. Scopul acestor analize este să dovedească, spune chiar Sartre (în alt articol: *Temporalitatea lui Faulkner*, 1939), că o tehnică romanescă trimite totdeauna la o metafizică a romancierului. Sarcina criticului este să descopere una în cealaltă. *Tehnica dezordinii* exprimă, în acest caz, confuzia unui om a cărui existență n-are o cronologie determinabilă, un om care trăiește într-un prezent fugitiv, aca-

parat de un trecut destrămat. *A uita timpul* este tema lui Faulkner și, în genere, tema romanului modern. Sartre acceptă tema, admiră arta romanescă, dar nu crede în metafizica romancierului, căci, zice el „un avenir barré, c'est encore un avenir".

Un concept pe care Sartre îl caută în literatură, ca și în filosofie și în politică, este acela de *libertate*. Articolul dur și nedrept despre Mauriac (*Situations*, I) vorbește despre libertatea de mișcare a personajelor într-o carte. O teză banală, transferată numaidecît de Sartre pe plan metafizic și încărcată de sensuri grave. De la un punct al demonstrației, personajele coboară în existența comună, libertatea lor a devenit, pe neobservate, libertatea *ființei în lume*. Sartre nu consideră că a vorbi despre literatură înseamnă altceva decît a vorbi despre o formă a existenței. Cel dintîi care aduce existența lui în ficțiune este criticul însuși. El se implică în tot ceea ce scrie, *obiectivitatea* n-are pentru el nici un sens dacă obiectivitatea înseamnă distanță, înstrăinare. Cartea nu-i un univers imobil, critica nu-i o privire indiferentă. Libertatea este un ideal în lumea ficțiunii, cum este un ideal în existența comună. Cînd Mauriac își impune punctul de vedere asupra personajelor, Sartre protestează ca în fața unei inadmisibile dovezi de tiranie : „Vreți ca personajele voastre să trăiască ? Faceți-le să fie libere. Nu este vorba de a defini, și cu atît mai puțin de a explica [...], ci de a prezenta pasiunile și actele imprevizibile".

Cu alte cuvinte : a le lăsa libertatea de alegere, a-și revela personalitatea în libertatea de acțiune. Mauriac a păcătuit, procedînd altfel, prin orgoliu. Sartre îl sancționează aspru. Căci teoria relativității

se aplică și în roman : ca și în lumea lui Einstein, nu există în sistemul romanesc un loc de observator privilegiat. Mauriac a ales poziția unei ființe divine : atotcunoscătoare și atotputernice. Poziție falsă pentru că „au regard de Dieu, qui perce les apparences sans s'y arrêter, il n'est point de roman, il n'est point de l'art, puisque l'art vit d'apparences. Dieu n'est pas un artiste ; M. Mauriac non plus...".

Teribilă frază și, încă o dată, nedreaptă. Despre cine este, în fond, vorba în pasajul de mai sus ? Despre Mauriac, autorul romanului *La fin de la nuit ?* Este vorba, negreșit, și despre Mauriac, și despre personajul său privat de libertate, dar și eroul și autorul au devenit, în analize, două *ființe în lume*. Autorul este micul tiran orgolios, iar personajul său este victima inocentă. O relație, un sens al lumii se revelează, astfel, într-o operă de ficțiune. Iar cînd nu se revelează înseamnă că opera nu există sau interpretarea (critica) este neputincioasă.

*

Critica sartriană se bazează, în fond, pe această intruzie a existențialului în opera literară. Mai tîrziu, (în *Saint Genet* și *L'Idiot de la famille*), critica își multiplică instrumentele și-și deschide perspectiva spre psihanaliză și istorie (în sensul marxismului). O tehnică mai complicată, o analiză care se gîndește pe sine pe măsură ce epuizează (dar epuizează ?) obiectul. Pornit ca o prefață, studiul despre Genet a devenit o voluminoasă biografie spirituală și, totodată, un tratat despre nașterea conștiinței de a scrie. Cu Flaubert, Sartre merge și mai departe. Studiul a devenit o veritabilă

saga și, ca orice saga, studiul a rămas neterminat. Este limpede, citind articolele, interviurile date de Sartre în ultimele decenii, că Flaubert i-a acaparat pur și simplu spiritul, adică existența. O identificare ciudată se produce între filosoful angajării și prozatorul care fuge (cel puțin aparent) de orice angajament social și caută un ideal într-o artă replia-tă asupra ei înseși. O logodnă aproape mistică leagă doi intelectuali care stau, în punctul de plecare, de cele două părți ale baricadei și la o distanță de un secol.

Sartre a explicat odată (într-un interviu din *Le Nouvel Observateur*, 1970, reluat în *Situations*, IX) temeiurile acestei comuniuni spirituale. Comuniunea a început printr-un act de revoltă : „Cum este posibil să existe un astfel de om ?" Totul îl irită la Flaubert, începînd cu personajele lui iritante („amestec de sadism și mazochism"), cu insolenta lui obiectivitate. Dar refuzul, adîncit, înțeles, duce invariabil spre asumare, identificare. Criticul intră în inima unui vîrtej și vocea lui începe să nu se mai deosebească de vocea prozatorului. Nevrozele lui Flaubert provoacă propriile nevroze și, prin ele, Sartre ajunge din nou la ceea ce a căutat totdeauna să determine și să explice : poziția omului în univers.

Numai că, în *Idiotul familiei*, Sartre este alt Sartre. Războiul și valurile de contestații din anii '60 au făcut din el un practician al revoluției neîntrerupte. Proiectului spiritual, Sartre îi substituie, acum, în toate scrierile sale, un proiect politic. Literatura își pierde din importanță, scriitorul se gîndește să scrie un *testament politic*. Cînd, în 1968, insurgenții ocupă Sorbona, Sartre le face o vizită și îngenunchează (spun gurile rele) în fața

lui Cohn Bendit, anarhistul german. Gest intolerabil pentru intelighentzia din Saint-Germain... Împreună cu Simone de Beauvoir și Alexandre Astruc distribuie pe marile bulevarde *La cause du peuple*, ziar „gauchist". Mai tîrziu ia conducerea subversivei publicații și colaborează la altele, de aceeași nuanță. Sartre este un intelectual „saisi par l'action". Vrea să fie alături de tineri, deși se clasase el însuși în categoria detestabilă de „vieux cons". Acceptă acum rolul grupurilor mici în negația istoriei. „Cine nu-i capabil să conteste nu-i demn să învețe pe alții", zice Sartre.

Descoperă, în mijlocul contestației, *morala acțiunii autonome*. Merge, cu un grup, să ocupe biserica *Sacré-Coeur :* operație eșuată. Este inculpat de cinci ori și de tot atîtea ori dezinculpat de judecător. Este băgat și el în „le panier à salade" (duba poliției) dar, iarăși, este scos numaidecît. Nimeni în Franța nu-și poate asuma curajul de a-l ține pe Sartre în arest, nici o oră măcar. Cînd teroristul german Andreas Baader este arestat, Sartre se duce la Stuttgart să stea de vorbă cu el. Gestul lui provoacă scandal.

Unii acceptă pe noul Sartre, cei mai mulți îl detestă. Louis Althusser crede că Sartre este Jean-Jacques Rousseau al Franței de azi. Eugène Ionesco îl socotește un mic burghez care nu mai contenește să flateze istoria alergînd, umil, dezonorat, în urma ei. Sartre nu răspunde, continuă să iasă în stradă, să împartă foi incendiare și să cauționeze cu numele lui alte publicații rebele. Aproape orb, continuă să dicteze articole în care militează pentru un nou statut *(popular,* adică *angajat)* al intelectualului. Ani în șir primește în apartamentul lui, în fiecare luni „les maos". Nu vrea să fie în nici un chip so-

cotit un „maître penseur". Anunțase, dealtfel, mai de mult moartea *intelectualului clasic*. Sartre, care spusese că *s-a născut și va muri printre cărți*, descoperise mișcarea străzii și fervoarea acțiunii.

Fanatizat politic, Sartre a murit izolat aproape total de scriitorii francezi. Se simțea, se pare, bine în resentimentul general. Un exilat în cetate. Un mare spirit care nu se rușinează de opțiunile lui.

N-am căderea și nici nu este locul să le discut aici. Sartre este, neîndoios, un spirit care n-a șomat niciodată. Istoria l-a implicat și, cînd istoria dădea semne că-l lasă de-o parte, s-a grăbit el să se implice în istorie. Aventura lui începe la cafeneaua *Flore* și se încheie pe *Rue Goutte d'or*, în mijlocul acelei populații pestrițe, handicapate, revoltate și neputincioase. Sartre a refuzat, pur și simplu, să moară în costumul unui academician, cum mor de regulă marii intelectuali norocoși. A refuzat, din orgoliu (se zice), Premiul Nobel, după ce același premiu fusese acordat prietenului său mai tînăr, Albert Camus. Existența lui începuse să se constituie din refuzuri. Ipocrizie, tună adversarii lui, farsă intelectuală, imensă și sumbră... Sartre ar fi umblat cu limba scoasă după glorie și, nemaiputînd-o obține prin cărțile lui, provoca gloria prin calculate scandaluri... *Glorie ?* Dar iată ce citim în *Situations*, IX : „Cu cît moartea devine *reală*, cu atît gloria devine o mistificație"...

S-a spus despre Victor Hugo că este o formă în căutarea unui conținut. Despre Jean-Paul Sartre am putea zice că este un conținut în căutarea unei forme.

SARTRE. IMPOSTURA COPILARIEI ȘI NAȘTEREA LITERATURII

„L'appetit d'écrire enveloppe un refus de vivre."

(Les Mots)

În *Cuvintele* problema *pactului autobiografic* este mai complicată decît oriunde. Cartea începe ca un veritabil roman realist din secolul trecut : „În Alsacia, prin 1850, un învățător împovărat de copii consimți să se facă băcan." Se poate închipui *deschidere epică* mai banală ? Cititorul poate ușor crede că se află în fața unei opere de ficțiune, mai ales că autorul dă un titlu cît se poate de echivoc cărții lui. *Cuvintele* : asta poate însemna orice, de la un roman polițist la un studiu structuralist asupra limbajului... Sfîrșitul textului este mai elocvent, autorul vorbește la persoana întîi : „Ceea ce-mi place în nebunia mea este faptul că m-a apărat din prima zi contra..." [1] Dar nici schimbarea persoanei gramaticale nu este totdeauna convingătoare : sînt destule cărți care încep într-un fel și se sfîrșesc în alt fel. Cititorul n-are încotro : trebuie să parcurgă narațiunea ca să-și dea seama despre ce este vorba.

Sînt puține indicații în text că personajul despre care este vorba este totuna cu autorul anunțat pe copertă. Se pronunță, e adevărat, de cîteva ori numele lui Sartre, dar cititorul știe că sînt destule romane (între care unul celebru : *În căutarea timpu-*

[1] *Les Mots*, Editions Gallimard, 1964 ; citez după ediția *Cuvintele*, în românește de T.(rancă) Dumitru, prefață de Georgeta Horodincă, E.L.U. 1965.

lui trecut), unde naratorul nu-şi trădează identitatea decît o dată sau de două ori pe parcursul cîtorva mii de pagini. Şi atunci numele naratorului („Mon Marcel", „mon chéri Marcel"...) este identic cu prenumele autorului. De unde să ştie lectorul că acest Sartre, copilul mistificator a cărui viaţă o povesteşte autorul, este chiar Jean-Paul Sartre ? Naratologii pun într-o categorie specială autobiografiile de genul celei scrise de Sartre. Pactul s-ar baza, în situaţia citată, pe o perspicacitate excepţională a cititorului : el constată identitatea *autor — narator — personaj,* deşi autorul „uită" (în chip deliberat) să facă vreo precizare privitoare la natura discursului. Aşadar : „Pacte = 0" [2].

Adevărul este că Sartre se îndepărtează sistematic de tipul autobiografiei tradiţionale. El se apropie foarte mult de ficţiune (de *pactul romanesc),* dar evită, în ultimul moment, să părăsească istoria propriei vieţii. O ambiguitate, aşadar, care este, în egală măsură, a naratorului şi a cititorului. Naratorul, vorbind la persoana întîi, lărgeşte atît de mult competenţa acestui *eu* încît trezeşte, inevitabil, îndoiala nu asupra verosimilităţii faptelor, ci asupra identităţii lor cu *istoria* autorului, iar cititorul se lasă sedus de fluiditatea stilului epic, de puterea acestui *eu* de a se îndepărta de sine şi de a se analiza ca şi cînd ar fi vorba de altul : un personaj imaginar. Nu greşeşte prea mult suspiciosul şi, în acelaşi timp, naivul cititor : *naraţiunea* asumă total *istoria,* „eul" care povesteşte acaparează, domină şi, în cele din urmă, dă o identitate nouă (o identitate aproape romanescă) personajului care, de cîteva ori, mărturiseşte că se cheamă Jean-Paul.

[2] Cf. Philippe Lejeune, op. cit.

Lectorul crede și nu crede, totodată, în această identitate. Crede — pentru că autorul îi confirmă în text și în subtext că el este, într-adevăr, și naratorul și personajul central al povestirii, nu crede (sau, mai bine zis, este împiedicat să creadă pînă la capăt), pentru că naratorul vorbește mereu de mistificație, de imensa capacitate de impostură a eroului. Nu cumva acest copil impostor se ia drept Jean-Paul Sartre ? Nu cumva Sartre însuși, analizînd mistificația copilăriei, mistifică analiza acestei mistificații ?

Vreau să spun că în ecuația cu trei necunoscute (autor — narator — personaj) numai primul element este, la lectura cărții lui Sartre, sigur. Naratorul și personajul au, mai degrabă, un statut deliberat incert. Un statut de ambiguitate : situat — la punctul de tangență între real și imaginar, între lumea povestită, cum zice Butor [3], și lumea celui care povestește. La Sartre apare limpede cît de dificil este să determini acest spațiu pe care și-l dispută *narațiunea* și *istoria* în scrierea lui autobiografică.

Sartre vorbește în *Cuvintele* despre copilăria lui. Ce este real în narațiunea lui ? Ca să răspundem la întrebare trebuie să amintim, întîi, că pentru filozoful Sartre actele omenești nu pot fi judecate prin *valoarea lor*, ci prin *autenticitatea* lor. Nu sînt bune și rele, sînt numai fapte (acte) autentice și false. O reconstituire biografică poate fi judecată, atunci, în funcție de gradul ei de autenticitate. Dar autenticitatea aparține cărui nivel ? : *istoriei* sau *povestirii ?* Aici, ezitarea noastră este mai scurtă : povestirea este aceea care face ca istoria să pară

[3] *Repertoire*, II.

autentică sau nu. Mai ales o istorie greu controlabilă cum este istoria interioară a unei vieți!

Auzim deseori o propoziție absurdă: *viața lui este un roman!* Viața lui Sartre nu seamănă cu un roman, dar Sartre o tratează ca atare. Începe prin a-și inventa copilăria, ceea ce vrea să zică: un mit, un personaj, o istorie. Cel dintîi care se îndoiește de adevărul celor scrise de autor este chiar naratorul: „Ceea ce am scris acum e fals [...]. Nici adevărat, nici fals, ca tot ce se scrie despre nebuni, despre oameni. Am relatat faptele cu exactitatea pe care mi-a permis-o memoria. Dar pînă la ce punct credeam în delirul meu? Asta este chestiunea fundamentală și totuși nu mă hotărăsc deloc în această privință. Am văzut mai tîrziu că se poate cunoaște totul despre afecțiunile noastre, în afară de forța lor, adică de sinceritatea lor. Actele, ele însele, nu vor sluji ca etalon în afară de cazul cînd s-ar fi dovedit că nu sînt gesturi, ceea ce nu e totdeauna ușor."

Într-o formă ambiguă este, aici, formulată ambiguitatea profundă a discursului autobiografic: ceea ce spune naratorul nu-i, va să zică, nici adevărat, nici fals; exactitatea faptelor depinde de exactitatea (știm cît de relativă!) a memoriei; și apoi: cît de mult crede eroul (acel *eu* îndepărtat care a devenit, prin acțiunea timpului, un *altul)* în ceea ce face? Sartre pune un semn de îndoială și în fața *sincerității*, noțiune esențială în sistemul lui de valori: cunoaștem totul despre stările, afecțiunile noastre în afară de forța, adică de sinceritatea lor!... În ce să mai crezi, atunci, pe cine să mai crezi? Nu poți crede decît în autenticitatea narațiunii, așa cum copilul (copilul lui Sartre) ajunge să creadă în autenticitatea comediei pe care o joacă.

Cînd intervine un narator, observă Butor, trebuie să te întrebi imediat în ce raport se situează față de aventura lui. Nu mai încape îndoială că Sartre se situează, în *Cuvintele,* într-o relație indeterminată, voit indeterminată în chiar esența ei, pentru că toate elementele care intră în joc au partea lor de nesiguranță. *Istoria* („actele"), incerte în substanța lor, depind de memoria, și mai incertă, a naratorului. Naratorul, la rîndul lui, povestește despre trecut ceea ce crede că reprezintă, în *prezent,* trecutul actelor (istoriei) lui. Nici o certitudine, dar, din nici o direcție. Se adaugă, la acest rînd de fapte nesigure, nesiguranța însăși a obiectului : *copilăria* în cazul lui Sartre. Ascultați ce crede el despre vîrsta de aur a omului : copilul este „un soi de monstru pe care cei mari îl plămădesc din regretele lor" [4]. Mitul copilăriei este creația omului adult. Scriitorul îl detestă în modul cel mai categoric. A scris *Cuvintele,* mărturisește el undeva, ca să-l spulbere. Reușește ?

Jean-Paul Sartre nu-și povestește propriu-zis viața : și-o analizează de la primele semne de conștiință pînă în pragul adolescenței. Mai exact spus : o analizează pe măsură ce *o scrie,* o narează. Analiza este puternică în narațiune și, cum am zis, tinde să supună istoria. Autorul vrea să distrugă un mit elaborat de oamenii vîrstnici (un mit literar, în primul rînd, un mit propagat de literatură) și elaborează, la rîndul lui, un alt mit al copilăriei : *mitul copilului care se mistifică pentru a face plăcere celor mai mari decît el.* Așa stînd lucrurile (și stau chiar așa), apare din nou întrebarea dacă mitul ce își propune să spulbere mitul acceptat de toată lumea nu este, la rîndul lui, o altă formă de mistificație.

[4] *Op. cit.,* 89.

Cine poate să mă facă să cred că Sartre are dreptate, de unde să știu că imaginea pe care o elaborează scriitorul (la aproape 60 de ani) este mai autentică decît imaginea pe care o contestă cu atîta furie ? Sartre nu evită acest sofism. Nu-l poate evita, pentru că literatura nu face decît să elaboreze mituri care contestă falsele mituri : mituri, la rîndul lor, socotite false, contestate, într-un lanț infinit...

Spre a ieși din acest paradox, lectorul n-are decît o singură cale : să creadă în *autenticitatea povestirii*, să accepte, pe deasupra tuturor îndoielilor, că literatura poate sacraliza și ceea ce desacralizează ; că *istoria* (cronologia *actelor, faptelor)* poate deveni verosimilă prin forța povestirii care se apropie de ea, o însumează și, fatalmente, o mistifică în funcție de timpul *(prezentul)* povestirii. Să admitem că, în acest lanț de mistificări, există o verigă (aceea a timpului cînd se povestește) care este mai autentică decît toate : aceea cînd se elaborează mitul hotărît să sădească neîncrederea în miturile preexistente...

Complicația, în cazul lui Sartre, vine de acolo că, în timp ce alți autori de biografii, memorii, trec în chip inconștient prin acest proces de complicitate, bazat pe dublarea mistificației, Sartre, zic, este conștient de ceea ce i se întîmplă și n-are nici o dorință să simplifice lucrurile. Dimpotrivă : cînd confesiunea pare mai sinceră decît oriunde, cînd povestirea atinge un grad maxim de autenticitate, naratorul intervine, s-a văzut, și ne spulberă și aceste iluzii : *nu spun adevărul, nu știu dacă spun adevărul, ceea ce scriu nu-i nici adevărat, nici fals...* Nu-i ușor să fii lectorul lui Sartre. Nu-i ușor deloc. Trebuie să fii mereu cu ochii în patru și, chiar

dacă ești, sau tocmai atunci, nu faci decît să treci din obstacol în obstacol. Obstacole ridicate, cu o drăcească vocație, de un autor care nu ține în nici un fel să-i asigure cititorului său un *spațiu securizant*. Cărțile lui Sartre nu sînt, în nici un chip, spații ale desfătării și ale securității. Dacă ai intrat în raza lor cu o iluzie ți-o vei pierde în mod sigur. Dacă ți-ai format, stimulat de autor, o altă iluzie, fii sigur că o pierzi și pe aceasta. Cititorul iese, oricum, din spațiul lecturii altul decît a intrat : iese văzînd lumea ca o monstruoasă relație a relațiilor.

„Cineva lipsește aici : e Sartre."

Se poate scoate o viață din acest vălmășag, se poate constitui o existență într-o lume absurdă ? Sartre crede că da, se poate : într-o lume absurdă se poate construi o existență care-și asumă responsabilitatea ei. Omul nu este nimic altceva decît ceea ce se face el însuși. Omul este pedepsit să fie liber și să se inventeze în fiecare clipă. *Să se inventeze !* : iată o propoziție extraordinară. Omul, singura ființă la care existența precede esența, are această imensă libertate : libertatea de a smulge hazardului propria viață, și nu orice viață : o viață care poate deveni o existență conștientă de sine.

În *Cuvintele*, Sartre își construiește o copilărie care nu seamănă cu obișnuita copilărie a creatorului de literatură. Puține elemente comune : Sartre este, ca și Mauriac, Barthes, Ionesco, orfan. Urăște, ca și Gide, Malraux, familia („cimitir banal"). Crede, ca Malraux, iarăși, că viața copilului este bîntuită de plictiseală. O imensă plictiseală care stă în apropierea nevrozei. În *L'idiot de la famille*, Sar-

tre a încercat să dovedească faptul că Flaubert omul și creatorul a ieșit dintr-o nevroză fundamentală. În propria biografie, Sartre descoperă o imensă impostură. *Viața* lui începe prin gustul mistificației. Copilul începe să se plămădească după voința celor mari. Cei mari sînt : Charles Schweitzer (bunicul, patriarhul, marele actor, comicul *Părinte* castrator) ; Louise, bunica, supărată pe lume, sceptică, terorizată de un sterp orgoliu ; Anne-Marie, mama, speriată de existență, dominată de cei din jur, văduvă la doi ani după căsătorie. Mai există un personaj în acest roman de familie : tatăl, Jean Baptiste Sartre, ofițer de marină, mort în 1906, la un an după nașterea *fiului* (Jean-Paul). Este personajul absent, acela despre care va fi vorba din cînd în cînd, în narațiune.

În centrul ei stă însă *copilul* (naratorul și personajul principal), fabricat de adevăratul narator (scriitorul Sartre), fixat într-o rețea de complexe, scos de acolo pentru a fi, din nou, confruntat cu obsesiile prezente ale celui care scrie. Acest roman burghez respectă, pînă la un punct, o banală schemă psihanalitică. *Fiul* are oroare de instituția paternității: „Nu există părinți buni, aceasta este regula. Nu trebuie învinuiți bărbații, ci instituția paternității care este putredă"... *Tatăl* îi face serviciul de a muri înainte ca fiul să-l cunoască. Este pentru fiu o mare eliberare. Dacă ar fi trăit, l-ar fi strivit. N-a fost silit, astfel, să devină ca toți ceilalți un Enea care-și cară în spate tatăl, pe Anchises. E încîntat că n-are ceea ce un psihiatru ilustru numește *supra-eu* : „Un tată m-ar fi înzestrat cu cîteva încăpățînări durabile ; făcînd din dispozițiile lui principiile mele, din ignoranța lui știința mea, din pizma lui orgoliul meu, din maniile lui legea mea, ar fi locuit în mi-

ne : acest respectabil locatar mi-ar fi dat respect pentru mine însumi. Pe respect mi-aș fi întemeiat dreptul meu de a trăi. Zămislitorul meu ar fi hotărît asupra viitorului ce mă aștepta ; politehnician din naștere, aș fi fost liniștit pentru totdeauna. Dar dacă Jean-Baptiste Sartre a cunoscut vreodată destinația mea, a luat cu el secretul ; mama își amintea numai că zisese : «Fiul meu nu va intra în marină». În lipsa unor date mai precise, nimeni, începînd cu mine, nu știe ce căutam pe pămînt. Dacă mi-ar fi lăsat avere, copilăria mea ar fi fost diferită ; n-aș fi scris fiindcă aș fi fost un altul". Discursul paternității este, așadar, absent în narațiune.

Locul părintelui, care are eleganța să dispară la timp luînd cu el în mormînt o culpă de neiertat, e luat de bunicul Charles. Moise care impune legea în familie. Un Moise însă ciudat, un patriarh bufon care se ia drept Victor Hugo, un personaj care joacă mereu o comedie. El este dublat de o femeie (bunica Louise) care nu crede o iotă din ceea ce spune bărbatul ei. E spiritul lucid, sceptic al familiei, acela care înțelege exact farsa în care patriarhul implică pe toți. Copilul unește aceste personaje într-unul singur : *Karlmami*. În această sinteză, patriarhii își pot exercita mai bine rolul lor opresiv. Nu lipsește în această autobiografie, construită în bună parte pe obsesiile omului matur învățat, *tema incestului*, esențială în literatura psihanalitică. Copilul visează să aibă o soră și s-o poată iubi. Anne-Marie, mama, este o soră mai mare. Între mamă și copil este o iubire discret incestuoasă. Mai tîrziu această fantasmă (interdicția de a face dragoste) trece în literatura de ficțiune *(Mustele, Sechestrații din Altona)*... Analistul (naratorul) n-o scapă din vedere. Un exemplu, între altele, de felul

în care creatorul modern își aranjează biografia în așa chip încît biografia să confirme o rețea de complexe.

Dar pînă să citim acest roman psihanalitic, citim un seducător (nici o exagerare : seducător) roman în stil sartrian. Romanul începe în chipul pe care l-am semnalat : faptele sînt narate la persoana a treia : concis, energic, autoritar. Naratorul n-are, aici, identitate : este în afara cîmpului epic. E vocea impersonală, aceea din romanul realist de tip clasic. Naratorul capătă identitate în clipa în care vocea lui se confundă cu aceea a personajului. Este interesant de observat că naratorul (personajul) își asumă sarcina acestei identități în clipa în care tatăl dispare. Dispariție de mai multe ori simbolică, marcată și printr-o schimbare de persoană gramaticală. Moartea părintelui coincide, în plan retoric, cu nașterea fiului care își asumă responsabilitatea de a povesti, de a duce mai departe istoria, de a da vieții individuale o semnificație. Să citim acest pasaj : „Moartea lui Jean-Baptiste fu marele eveniment al vieții mele : pe mama o lăsă tot încătușată, iar mie îmi aduse libertatea"... O dublă libertate : retorică și morală. Tatăl moare la țanc. Locul rămîne gol. Cineva trebuie să umple acest deșert : „Cineva lipsește aici : e Sartre".

De aici înainte, *copilul* îi judecă pe toți ceilalți pe măsură ce se povestește pe sine. Nu uităm, desigur, cît de ambiguu este acest copil și cine se ascunde, în fapt, sub pielea lui. Să nu uităm, mai ales, că acest copil-narator este opera unui autor care nu-și iubește copilăria, după cum nu-și stimează paternitatea. E „fiul nimănui", e propria lui cauză, crește în absența adevăratului Moise, sub oblăduirea unui fals Moise, un bunic-

actor care impune legea : legea pe care nepotul o ia *de-a-ndoaselea*, ca pe o imensă, eternă impostură. Copilul se construiește pe măsura și după forma acestei imposturi. Învață de mic să devină cabotin pentru că acest lucru place bunicului, mamei, prietenilor adulți... Se instalează, de la început, în comedia familială și joacă rolurile de succes : gîndește peste vîrsta lui, imită gesturile celor mari, răspunde prin propoziții memorabile, este exuberant sau melancolic în funcție de spectatori. Pînă și în singurătate dă o reprezentație : se lasă surprins în poziții elocvente, se retrage în meditație, arată mare zel să se instruiască.

Prima lui mare impostură, primul rol în această simpatică mistificație este impostura (rolul) *lecturii*. Jean-Paul „citește" înainte de a cunoaște alfabetul. „Mănîncă Larousse-ul" pur și simplu ! Se închide în biblioteca bunicului și stă ore în șir cu o carte în mînă, urmărind rîndurile de la început pînă la sfîrșit. Totul este o comedie, bineînțeles, însă comedia este acceptată de cei mari, comedia place, este elogiată. Copilul, la rîndul lui, n-are nici o îndoială : cei mari știu, cei mari joacă ei înșiși o comedie, sînt, ca și el, cabotini pînă în măduva oaselor ! Ei, și ? Comedia continuă. Ea trezește un imens orgoliu. Orgoliul de a fi la înălțimea rolului, trufia de a fi în centrul unei piese regizată cu abilitate de bunicul-patriarh : marele, adorabilul impostor Charles.

Culmea este că impostura dă roade : Jean-Paul învață, cu adevărat, să citească, așa, maimuțărindu-se. Astfel se încheie prima etapă : zburînd din brațe în brațe, adulat de toți, încurajat în minciună. În această aventură întîlnește *Cartea* : ființa lui se plămădește, de aici înainte, în funcție

de acest obiect vag. Totul este fad, găunos în afară de cărți. Curat este numai aerul pur al Bibliotecii. Crede, cu adevărat, copilul mistificator aceste lucruri ? Nu crede, dar își dă seama că o astfel de credință are efect asupra celorlalți, dă prestigiu, întărește reputația.

Există însă în această scamatorie și o autentică bucurie. *Vocile* pe care le descoperă în cărțile bunicului Charles îi vor forma și domina, de aici înainte, ființa. Sartre atacă, aici, pe față vechiul mit al omului format la lecția naturii. El s-a format în bibliotecă, s-a născut din cărți, direct din cărțile pe care pretindea că le citește fără să cunoască alfabetul, ascultînd prin vocea bunicului *vocile* uscate, ascunse de cotoarele bine rînduite în rafturi. Creatorul de mai tîrziu se naște în umbra bibliotecii, în mijlocul cuvintelor ceremonioase, prinse întîi de la cei vîrstnici, scoase, apoi, cu o sîrguință, cu adevărat peste vîrsta lui, din cărți. Nu natura, ci literatura (și, se va vedea deîndată, nu cea mai bună literatură !) l-a făcut să cunoască existența și să se descopere pe sine : „Amintirile stufoase și candoarea simplută a copilăriei țărănești zadarnic le-ar căuta în mine. N-am scormonit niciodată pămîntul și n-am umblat după cuiburi, n-am cules niciodată plante pentru ierbar și nici n-am aruncat vreodată cu pietre după păsări. Cărțile însă au fost păsările și cuiburile mele, animalele mele domestice, staulul și satul meu ; biblioteca era lumea prinsă într-o oglindă. Ca și ea era infinit de stufoasă, de variată, de imprevizibilă."

A doua impostură este *scrisul*. La originea ei se află tot Charles, bunicul care oscilează între arta de a fi Victor Hugo și arta fotografică. Bunicul îi trimite, în timpul unei vacanțe, o scrisoare

în versuri. Nepotul învață rapid prozodia și-i răspunde printr-un poem. E semnul unei noi, măreţe aventuri. Copilului, socotit de ceilalți genial, i se dau spre lectură *Fabulele* lui La Fontaine. Fabule? Nu-i plac și, pentru a dovedi ce poate, le rescrie în alexandrini. I se descoperă vocația literară. Doamna Picard decide : „Va scrie ! E făcut să scrie.“ Familia acceptă, și de aici înainte, inimosului Jean-Paul i se recunoaște un dar nou : „Are darul literaturii“. Bunicul acceptă vocația cu gîndul ascuns de a-l îndepărta de ea : „el m-a aruncat în literatură prin grija pe care a pus-o ca să mă abată de la ea ; pînă într-atît încît mi se întîmplă și astăzi să mă întreb, cînd sînt prost dispus, dacă n-am petrecut atîtea zile și atîtea nopți, n-am acoperit atîtea foi de hîrtie cu cerneală, n-am aruncat pe piață atîtea cărți care nu erau dorite de nimeni, în unica și nebuneasca speranță de a plăcea bunicului meu. Ar fi fost o farsă : la peste cincizeci de ani m-aș găsi antrenat, spre a îndeplini dorințele unui om mort foarte de mult, într-o treabă pe care el ar dezaproba-o cu siguranță.“

Lui Charles Schweitzer nu-i plac scriitorii-profesioniști. L-a zărit, în 1894, pe Verlaine intrînd „beat ca un porc“ într-o speluncă de pe strada Saint-Jacques. Ambițiile lui merg în altă direcție să facă din Jean-Paul un *normalian* care se răzbune Alsacia martiră. Nepotul va ajunge normalian, dar nu părăsește nici impostura spre care fusese împins : devine, în cele din urmă, scriitor-profesionist, numai scriitor. Deocamdată *scrisul* are un rol precis : îl scapă de oamenii mari. Scrisul îl ajută să se descopere în interiorul acestei ample comedii. Nu crede încă în seriozitatea scrisului, dar se grăbește să scrie cărți ca să se sus-

tragă comediei în care fusese îmbrîncit : „Meseria de a scrie mi-a apărut ca o activitate de om mare, atît de profund serioasă, atît de inutilă și, în fond, atît de lipsită de interes, încît nu mă îndoiam nici o clipă că îmi fusese rezervată ; mi-am zis totodată : «Nu-i decît asta» și «sînt dotat». Ca toți cei ce se hrănesc cu vise, am confundat dezamăgirea cu adevărul."

Să se sustragă ? Nu prea mult, nu definitiv, încă nu. Comedia este în floare. Ea trece, acum, printr-un teritoriu cu mari posibilități, literatura. Jean-Paul *scrie* și, în *scris*, descoperă o libertate nelimitată. Decide să ridice „catedrale de cuvinte". Mai întîi trebuie să decidă între Corneille și Pardaillan. La drept vorbind, îi place mai mult Pardaillan și, ca să împace lucrurile, hotărăște să transforme pe Corneille în Pardaillan : îi dă dimensiunea eroismului, aventurii, face din el un cavaler. Îi păstrează unele caracteristici (picioarele strîmbe, pieptul îngust, figura palidă), dar îi ia pofta de cîștig și zgîrcenia. Se poate realiza acest transfer de la un autor mare, dar cam posac, la un erou strălucitor ? Se poate : micuțul, istețul Jean-Paul descoperă că se poate. El își dă seama de un lucru esențial : „fiindcă descoperisem lumea prin limbaj, am considerat mult timp limbajul drept lume"...

Lumea ca limbaj, limbajul ca lume ! Iată o intuiție structuralistă. Copilul, încurajat de machiavelismul patriarhului Charles, profită de ea : pune lumea într-un limbaj, inventează istorii extraordinare, scrie în mai multe stiluri (Zevaco este modelul favorit. Nu-l va părăsi niciodată). Îi place la nebunie Courteline și, la îndemnul bunicului (tot bunicul !), îi scrie, lăsînd dinadins multe greșeli de ortografie pentru a întări impresia de au-

tenticitate. Scrisoarea se încheie cu o formulă autoritară : „viitorul dumneavoastră prieten". Courteline are impolitețea de a nu-i răspunde. Cel mai supărat dintre toți este bunicul Charles. Jean-Paul trece peste acest eșec. Citește și scrie de zor. Amestecă pe *Chantecler* cu *Madame Bovary*. Ultimele pagini din romanul lui Flaubert le recitește de douăzeci de ori. Are și dezamăgiri : descoperă, într-o zi, că este urît. Este tuns și, cînd se uită în oglindă, vede că seamănă cu un broscoi. Ochiul drept începe să se stingă încă de pe acum. Dar, cum zice bunica Louise, neîncrezătoare : „Treceți, muritori, nu insistați"...

Cînd începe războiul, Jean-Paul este pe fază : scrie narațiuni în temă, face ce face și răpește pe Kaiser, dă viață unui personaj (soldatul Perrin) care se poartă ca un adevărat viteaz. Lumea este încîntată, iar înaintea tuturor, el, copilul imaginar care se apără prin imaginație. Nu este totdeauna în forma cea mai bună. Cunoaște dezamăgirea, are sentimentul inconsistenței, crede, da, crede că n-are talent („eram ales, însemnat, dar fără talent"), dar merge înainte : are o imensă răbdare. Disperarea — va spune în altă parte autorul acestui copil ambițios — nu este decît una și aceeași cu voința. Angoasa nu este lipsită de simțul răspunderii. Jean-Paul știe că este „un mic șmecher", că pînă și în fantasmagoriile lui rămîne un „tocilar", știe, dar, hărăzit să fie ilustru, nu abandonează calea pe care a apucat.

Între timp este dat la școală. Bunicul îl recomandă ca pe un copil genial, dar la compunere iese ultimul. Reface handicapul, îi intră mai greu unele lucruri în cap, dar cînd intră rămîn... Descoperă alți copii, se joacă, el, Jean-Paul, care trăise

numai între cărți. Cunoaște o bucurie nouă, gravă, care-l „spală de comedia familială". Descoperă moartea, dar nu este impresionat prea mult. Se descotorosește de Dumnezeu într-o dimineață, în 1917, în La Rochelle, pe cînd aștepta niște colegi ca să meargă la școală : „Nu există, mi-am zis eu cu uimire politicoasă și am crezut că chestiunea este lichidată." Poulou (numele cu care este răsfățat în familie) elimină astfel din existența lui, printr-o simplă judecată, un adversar necunoscut. Devine ateu. Mai tîrziu va regla definitiv conturile cu Dumnezeu : „Dacă Dumnezeu există, omul este neant ; dacă omul există..." *(Le Diable et le Bon Dieu").* Sau, într-o formă mai crud lumească : „să mă culc cu tine sub ochiul lui Dumnezeu ? Nu : nu-mi plac partuzarzii."

„Știu foarte bine că nu sînt decît o mașină de făcut cărți."

Chateaubriand

S-a înțeles că autobiografia lui Jean-Paul Sartre este, în fapt, o meditație despre copilărie. Omul matur care scrie nu se ascunde în subtext, nu vrea să joace comedia obiectivității : se instalează de la început la suprafața textului, refuză să dea iluzia că *s-a transpus* în timp, uitînd cu totul de ceea ce este, de ceea ce a devenit... Știe bine că cel care vorbește este el, scriitorul aproape sexagenar, că *trecutul* nu este decît o creație a *prezentului.* Nu-și iubește trecutul, cum nu-și iubește copilăria. Tot ce a fost este ținut la o respectuoasă distanță : „Adolescența, maturitatea, omul care abia s-a încheiat, va fi totdeauna vechiul

Regim : Noul se anunță în ceasul prezent, dar nu e niciodată instituit : mîine vom dărîma gratis. Indeosebi primii mei ani i-am șters : cînd am început această carte, mi-a trebuit mult timp ca să-i descifrez sub ștersături"... [5].

Poate fi apropiat, cunoscut acest trecut nebulos, șters ? S-a văzut în ce chip : recreîndu-l, scoțînd din ștersături o imagine care să satisfacă exigențele *prezentului.* O imagine care iese dintr-o analiză necruțătoare. Necruțătoare, în primul rînd, cu un mit răspîndit. Naratorul își pune cititorul în gardă să nu-și facă nici o iluzie : el, Sartre, își detestă în modul cel mai sincer copilăria și tot ceea ce a rămas din ea : „Apoi cititorul a înțeles că-mi detest copilăria și tot ceea ce a supraviețuit din ea : glasul bunicului meu, acest glas înregistrat care mă trezește în tresăriri și mă face să mă reped la masă, nu l-aș asculta dacă n-ar fi al meu, dacă n-aș fi reluat, între opt și zece ani, pe seama mea, din aroganță, mandatul așa-zis imperativ pe care-l primisem în umilință."

Este cazul să-l credem pe Sartre. Ceea ce spune spune cu toată seriozitatea : copilăria este conformistă, copilul este fabricat de către cei mari, copilul trăiește într-o perpetuă mistificare de sine, mistificînd pe alții... *Cuvintele* arată totuși că această impostură totală poate deveni, și devine ca atare, o forță : produce un scriitor. Sartre vine în literatură (vine și rămîne) din *greața* față de literatură, dintr-un orgoliu trucat la început, apoi din ce în ce mai acaparator. Literatura îi falsifică copilăria, îl împiedică să trăiască, apoi îl înhață și nu-i mai dă drumul pînă ce ajunge scriitor de profesie. Vocația lui Sartre, marea lui vo-

[5] *Op. cit.*, pag. 224.

cație, s-a ridicat pe o imensă impostură. Însă, încă o dată, *impostura lecturii, impostura scrisului* l-au născut ca scriitor. Cînd, într-o propoziție, declară : „m-am născut din scris", nu zice un neadevăr. „Pofta de a scrie cuprinde un refuz de a trăi" : asta poate să spună că, începînd de mic să maimuțărească literatura, Sartre și-a ratat copilăria.

Maimuțăreala s-a dovedit însă roditoare : Sartre n-a ratat literatura. Chiar dacă, la data cînd scrie această atît de neobișnuită confesiune, nu mai crede în puterea literaturii de a salva ceva : autobiografia se termină cu această tulburătoare declarație de eșec : „Mult timp mi-am luat condeiul drept spadă : în prezent cunosc neputința noastră. N-are importanță : fac, voi face cărți : e nevoie de ele ; oricum, acest lucru servește la ceva. Cultura nu salvează nimic și pe nimeni, ea nu justifică. Dar este un produs al omului, care se proiectează, se recunoaște în ea ; singură această oglindă critică îi oferă imaginea sa. Dealtfel, această veche și ruinată clădire, impostura mea, este și caracterul meu : se poate scăpa de o nevroză, de tine însuți nu te vindeci. Uzate, șterse, umilite, înghesuite într-un colț, trecute sub tăcere, toate trăsăturile copilului au rămas la bărbatul de cincizeci de ani. Cea mai mare parte a timpului se pitesc în umbră, sau la pîndă ; la prima clipă de neatenție, ele scot capul și pătrund în plină zi sub o deghizare : eu pretind cu sinceritate că nu scriu decît pentru vremea mea dar mă enervează notorietatea mea prezentă : nu e glorie, dat fiind că trăiesc și asta e de ajuns, totuși, ca să dezmintă vechile mele visuri ; o fi oare din cauză că le nutresc încă în taină ? Nu e tocmai așa : le-am adaptat, cred : fiindcă mi-am pierdut șansele de a

muri necunoscut, mă gîndii uneori că trăiesc neînțeles. Grisélidis nu e moartă. Pardaillan e încă în mine. Și Strogoff. Nu aparțin decît lor, care nu aparțin decît lui Dumnezeu și eu nu cred în Dumnezeu. Descurcați-vă !"

Ceva s-a salvat, totuși : spiritul lui Pardaillan : lumea imaginației, lumea unei subtile și foarte fecunde imposturi. Mai trebuie zis că nici dilemele lui Corneille, cel cu picioarele strîmbe, nu l-au părăsit pe nepotul cabotin al sublimului cabotin Charles. Spiritul epic (spiritul lui Pardaillan, spiritul mistificator) trage după el lanțurile conștiinței. *Epopeea* a fost invadată de proiecțiile omului neliniștit și conștient de neliniștea lui. Eposul nu este gratuit, nu mai poate fi gratuit în secolul nostru, există totdeauna un Corneille care ne terorizează cu dilemele lui. Dar *talentul* ? Dar eterna, tulburătoarea întrebare : cum apare *conștiința scrisului* ? Talentul nu se știe prea bine ce este. Sartre dovedește că talentul este o impostură perseverentă, o lungă așteptare.

Sigur este că talentul nu este totul, totul este ce faci cu talentul. A pătrunde în cîmpul literaturii este relativ ușor, sînt numeroase cazuri de scriitori care n-au, evident, talent, totuși insistă, insistă și reușesc să păcălească pe un bunic Charles Schweitzer și pe o mamă Anne-Marie. Mai trebuie să facem rost de un Corneille. Un scriitor-cavaler care devine *(se face* singur, după ce alții l-au pregătit, cu iubirea, cu prefăcătoria, cu ambițiile lor să se facă !) *o mașină de făcut cărți.* Citatul din Chateaubriand este reprodus de Sartre în cea de a doua parte a naratiunii sale : aceea care vorbește despre impostura scrisului. *Nu sînt*

decît o mașină de făcut cărți: asta înseamnă să trăiești numai și numai pentru *a scrie*. Sartre o confirmă, cu vorbele lui, în *Cuvintele*: „Existam pentru a scrie." Nu și-a schimbat gîndul nici mai tîrziu, cînd redactează în pragul bătrîneții propria biografie. A devenit și a rămas o mașină de făcut cărți, deși — s-a putut constata — nu mai crede în puterea lor de a salva spiritul.

În *Cuvintele*, autorul nu-și iubește personajul. Mai degrabă îl detestă, cum își detestă primii ani de viață. Caz rar, în genul autobiografic, de dezacord între autor și erou (același). Eroul lui Sartre nu-i bun, nu-i nici în totalitate rău, este doar — cum am spus — autentic în mecanismul impostur ii. Sartre se comportă cu el cum se comportă bunica lui Louise cu șmecherul de Jean-Paul și cu protectorul lui, actorul fără talent Charles: îi suspectează de minciună. Sartre (naratorul) își fabrică personajul întocmai cum alții (oamenii maturi din timpul copilăriei lui) l-au fabricat pe el din ambițiile și dezamăgirile lor. Este consecvent, la acest punct, cu ideea pe care o susține: devenit adult, ia în grijă această fantasmă (copilul care a fost) și o creează după gustul lui. O astfel de paternitate: tot tiranică, tot abuzivă, tot culpabilă. În absența paternității reale, Sartre își modelează un fiu (imaginar) care nu-i decît el însuși, într-un trecut incert.

Cum să numim acest mit care răsare, neașteptat, impur din neputință și orgoliu, din îndoială și cabotinism, dintr-o mare și, în fond, tragică luciditate? Poate mitul imprevizibilității creației, poate mitul creației care își reneagă originea, poate mitul creatorului care vrea să se elibereze de toate

relațiile și nu face decît să le trăiască, în chip dramatic, pe toate sub alte forme... Întrebat, în copilărie, ce se va face cînd va fi mare dacă, acum, cînd este mic, citește toate cărțile, prefăcutul de Jean-Paul ar fi dat următorul răspuns : „am să le trăiesc". Îmi pare că răspunsul pregătit în grabă, să facă impresie, exprimă un mare adevăr : creatorul intră în literatură ca într-o comedie și nu mai iese din ea. E nevoit să-i dea un sens, să-i dea un conținut, să exprime adevărurile și îndoielile lui în interiorul acestei comedii dezgustătoare. Întrebarea este : ce mai rămîne din comedia inițială ? Nu cumva închipuitul Jean-Paul care se credea la 10 ani ilustru și bătea pe umăr marile spirite ale literaturii a devenit, cu adevărat, ceea ce nici el nu credea că poate deveni vreodată ? Asta este că a devenit ! De aici începe adevărata comedie...

Nici naratorul nu este inocent în *Cuvintele* lui Sartre. Trișează cu toate că jură să nu-și păcălească lectorul. Căci iată ce se petrece cu naratorul în povestire : el dă iluzia că narează o *istorie*, că urmărește formarea și evoluția unui destin (copilul Jean-Paul) și, în realitate, nu face decît să pună mîna pe acest copil imaginar și să-l năucească, pur și simplu, cu obsesiile, cu resentimentele, cu filozofia lui de existență. Personajul nu-i decît un manechin (un pretext) în mîinile acestui posesiv părinte narator. Cînd nu te aștepți, el introduce în *discursul copilăriei* propriul discurs : *discursul scriitorului autoritar, discursul din pragul ultimei vîrste.*

Am sentimentul că narațiunea autobiografică sartriană se caracterizează printr-un repetat viol :

o brutală intruzie a imaginarului livresc în biografia creatorului, o acaparare fără milă a *istoriei* de către *povestire*. Povestirea, la rîndul ei, are mai multe straturi și se bizuie pe mai multe forțe. În pactul sartrian, relația : *autor* = *narator* = *personaj* nu este pe de-a-ntregul loială : autorul, în complicitate cu naratorul, uneltesc contra personajului pentru a-l compromite. Grija cea mai mare a lui Sartre este ca eroul său să nu devină un tip simpatic, un model de urmat, o imagine romanescă a copilăriei. Dovadă stilul persiflant de a-i atrage mereu atenția cititorului că se află în fața unui mic și foarte inventiv șarlatan. Un stil al înstrăinării, un stil arțăgos, rar întîlnit (dacă nu unic) într-o autobiografie. Are dreptate Jean Starobinski : „cel care ironizează nu vrea să aparțină trecutului său" [6].

O violență care își atinge numai în parte scopul. Sartre ignoră faptul că cititorul trece, el însuși, printr-un proces de mistificare. *Lectura* este și pentru el un narcotic. Lectura unui text care denunță impostura poate trezi, într-o măsură considerabilă, gustul imposturii. Mai ales cînd cel care denunță impostura se cheamă Jean-Paul Sartre și o face într-o carte fermecătoare. Cititorul se află în situația acelei tinere contese evocate de autor : vede, într-o haltă siberiană, un bătrîn cu capul mare, rău îmbrăcat, murdar, furios, disperat și recunoaște în el un scriitor cunoscut ; se duce și-i sărută mîna : „eu nu vă mai consider un om, ci simbolul operei dumneavoastră"...

[6] Relația critică, cap. *Ospățul de la Torino*, 99.

„Ci eu însumi, desprins de ei și de toate, ce sînt eu de fapt ?"

Toți cei care se ocupă de *genul autobiografic* cad de acord că Jean-Jacques Rousseau este, prin cele douăsprezece cărți ale *Confesiunilor*, adevăratul creator al modelului în literatura modernă. Un cercetător [1] îl numește *modelul liric sau problematic*, spre deosebire de cel *oratoric* (Sfîntul Augustin) și de cel *dramatic* (Cellini). Stilul nou de a povesti viața corespunde în plan istoric momentului cînd „imaginea de sine, sentimentul existenței personale ca valoare absolută se impune (pe un ton de sfidare și de seducție) conștiinței occidentale" [2]. Asta modifică radical structura confesiunii și relația dintre cel care se confesează și cel care-o primește. Se schimbă întîi destinatarul confesiunii. Sfîntul Augustin se adresează lui Dumnezeu și, numai în al doilea rînd și în scopuri strict morale, cititorului obișnuit. Dumnezeu este, în acest chip, cel care primește mărturisirea și cel care o judecă. La Rousseau, „destinatarul transcendent", cum îl numește Starobinski, nu dispare din textul comunicării, dar atribuțiile lui sînt sensibil diminuate. Ființei supreme nu i-a rămas, în fapt, decît rolul să adune mulțimile pentru a asculta spovedania lui Jean-Jacques : „Ființă eternă, strînge în jurul meu nenumărata mulțime a se-

[1] William L. Howarth, citat de Philippe Lejeune în *Le pacte autobiographique*, Editions Seuil, 1975.

[2] Jean Starobinski : *La Relation critique*, ed. cit. Starobinski dezvoltă această temă în volumul *J. J. Rousseau La transparence et l'obstacle*, *Gallimard*, 1971.

menilor mei ; să asculte confesiunile mele, să țipe la ticăloșiile mele, să roșească de nemerniciile mele“ [3].

Prima grijă a lui Rousseau este *cititorul*. Lui i se adresează în preambulul *Confesiunilor*, pe el îl desemnează ca judecător. Vom vedea, deîndată, că cititorul mai primește o însărcinare, foarte curioasă pentru mentalitatea secolului al XVIII-lea, destul de obișnuită azi : cititorul are menirea să pună ordine în dezordonata spovedanie și să-i dea un sens. Dar pînă să vedem îndeaproape această idee care anticipează estetica *noii critici*, să revenim la literatura din autobiografia lui Jean-Jacques.

Ceea ce se observă de la primele propoziții este, într-adevăr, conștiința puternică a personalității omului care se decide să-și scrie viața. Niciodată, poate, nu sunase într-o proză de tip confesiv o voce mai autoritară, mai înalt subiectivă și mai hotărîtă să spună adevărul întreg despre om : „Iată singurul portret de om, zugrăvit întru totul după natură și în întregul său adevăr, care există și care, probabil, va exista vreodată. Oricine ai fi tu, cel pe care destinul și încrederea mea te-au făcut judecătorul acestui caiet, te conjur, prin nenorocirile mele, prin simțirea ta și în numele întregii spețe umane, să nu distrugi o scriere folositoare și unică, ce poate sluji ca primă piesă de comparație pentru studiul oamenilor, care, desigur, rămîne încă să fie început, și de a nu-mi lipsi cinstirea memoriei de singurul monument exact al caracterului meu, care să nu fi fost desfigurat de către dușmanii mei. Și chiar de-ai fi tu însuți

[3] Citez după Jean-Jacques Rousseau : *Confesiuni*, traducere și prefață de Pericle Martinescu, I—III, E.P.L., 1969.

unul din dușmanii mei necruțători, încetează de a mai fi în fața cenușei mele, și nu duce cruda-ți nedreptate pînă în timpurile cînd nici tu, nici eu nu vom mai vieţui, astfel ca să poți măcar o dată da nobila dovadă de a fi fost mărinimos și bun cînd ai fi putut să fii hain și răzbunător ; dacă, bineînțeles, ocara îndreptată împotriva unui om care n-a făcut și n-a vroit să facă niciodată rău poate purta numele de răzbunare."

Este limpede, cel care se confesează se gîndește altfel decît se gîndea pe sine omul medieval. În preambulul unui manuscris (pe care specialiștii îl numesc *Manuscrisul de la Neuchâtel*) dăm peste această formidabilă frază ; „Istoria sufletului meu este mai interesantă decît aceea a [Regilor]... Este stilul unui om care își înfruntă veacul și destinul cu mare curaj. Rousseau promite să spună totul despre sine, și să-și asume cu luciditate totalitatea ființei : cu înălțimile și ororile ei. Și spune, într-adevăr, binele și răul, narează stările de grație, dar și faptele rușinoase cu o mare sinceritate. El vrea să înfățișeze, pe scurt, *adevărul* ființei. Un proiect autobiografic nou se profilează, astfel, în literatura unui veac care acordă artificiului o solidă autoritate. Rousseau răstoarnă totul și se înfățișează pe sine sub lumina crudă a adevărului. Nu-i totdeauna modest, umilința lui trage spre trufie. *Cartea întîi* debutează cu aceste cuvinte care ar putea fi considerate emfatice dacă n-ar avea acoperirea unei mari opere și de n-ar fi justificate de un destin neegalat în veacul lui : „Alcătuiesc o lucrare cum n-a mai fost alta la fel și a cărei înfăptuire nu va avea imitator. Vreau să înfățișez semenilor mei un om în tot adevărul firii lui ; și omul acesta voi fi eu. Nu-

mai eu. Îmi știu inima și-i cunosc pe oameni. Nu sînt făcut ca nici unul dintre cei pe care i-am văzut ; cutez să cred că nu sînt făcut ca nici unul dintre cei care există. Dacă nu prețuiesc mai mult, cel puțin sînt altfel [...] M-am arătat așa cum am fost ; demn de dispreț și josnic, cînd am fost ; bun, generos, sublim, cînd, de asemenea, am fost."

Rousseau nu promite să înfățișeze un om exemplar („n-am făgăduit să înfățișez publicului un mare personaj", zice el mai tîrziu), dar jură în mai multe rînduri să prezinte un *om adevărat*. Să citim și aceste rînduri din *Cartea a zecea*: „Nu știu din ce toană Rey mă îndemna de mai multă vreme să scriu *Memoriile* vieții mele. Cu toate că ele nu fuseseră pînă atunci prea interesante prin fapte, mi-am dat seama că ar putea să devină prin sinceritatea pe care eram în stare s-o pun în înșiruirea lor, și m-am hotărît să întocmesc o lucrare unică printr-o veracitate fără exemplu, astfel ca măcar o dată să se poată vedea un om așa cum este el înlăuntrul său."

Trebuie spus că Rousseau nu-și încalcă promisiunea, chiar dacă umilința de care se face atîta caz nu înlătură cu totul vanitatea. Căci lîngă *sfidare și seducție*, cum ne amintim că spune Starobinski, este și o mare umilință și o mare insolență în stilul lui Rousseau. Umilința începe prin a exclude orice nuanță de măreție din definirea ființei sale. Insolența, trufia se văd în fervoarea cu care naratorul povestește faptele abominabile, viciile omului. Să semnalăm cîteva. Jean-Jacques este dat, la începuturile instrucției sale, în pensiunea pastorului Lambercier unde bătaia e o formă a pedagogiei. Copilul, care nu-i ireproșabil, este des admonestat în acest fel, dar, lucru straniu,

cînd este pedepsit de domnişoara Lambercier el simte mai degrabă plăcere decît suferinţă şi umilinţă. Plăcerea lui în durerea trupului este de natură sexuală, fapt pe care memorialistul nu-l ascunde : „găsisem în durere, şi chiar în ruşine, un amestec de senzualitate ce-mi producea mai multă plăcere decît teamă [...] ; în asta se amesteca un anume instinct precoce al sexului"... Amănuntul n-a trecut neobservat, psihanaliştii l-au interpretat în toate felurile. Rousseau este, dealtfel, un cîmp rodnic pentru toate metodologiile critice.

Dar să ne întoarcem la personajul Jean-Jacques pe care naratorul din text nu-l răsfaţă prea mult. El n-are o fire unitară, caracterul lui este dificil, la fel ca temperamentul, cînd exaltat, cînd depresiv. „O fire foarte aprinsă, foarte lascivă, foarte precoce", zice într-un loc naratorul, apoi revine cu amănunte. Merită să le reproducem pentru că nu găsim alt autor care să pună atîta patimă în micşorarea fiinţei lui, dar nici mai multă mîndrie : „Mă bîntuie patimi foarte aprinse şi, în timp ce ele mă frămîntă, nimic nu egalează izbucnirea mea ; nu mai cunosc atunci nici îndurare, nici respect, nici teamă, nici bună-cuviinţă ; devin cinic, obraznic, violent, nestăpînit ; nici ruşinea nu mă poate opri, nici primejdia nu mă sperie ; în afară de obiectul care mă preocupă, universul nu mai e nimic pentru mine"... Dar nu-i totul : peste un moment el este „doborît la pămînt"... sau într-o clipă de deznădejde furioasă „începui să muşc pămîntul cu dinţii"...

Nimic în toate acestea, nimic nici în faptele ce urmează, din grandoarea omului de renaştere, din voinţa lui de a semăna cu un mare model. Rousseau are o fire nevrotică, şi discontinuităţile

ei anunță pe omul modern, bolnav de contradicții. Sfîntul Augustin punea în față imaginea perfecțiunii divine, o imagine intușabilă, aflată în afara omului. Jean-Jacques nu se vede decît pe sine și nu se ia decît pe sine ca model. Un model — dacă alăturarea e permisă — imperfect. Omul este măreț, dacă este, în imperfecțiunile sale. El ajunge un om moral printr-o dură confruntare cu impuritățile, viciile ființei lui, tot atît de puternice ca și virtuțile. Ca să se înțeleagă pe sine, Jean-Jacques străbate „labirintul întunecat și noroios al confesiunilor". Dar labirintul întunecat și noroios nu e numai al confesiunii, este în primul rînd al vieții sale. Un scenariu plin de fapte de spaimă. Nu intenționez să-l reconstitui aici, vreau numai să scot din el o imagine a omului în pragul epocii moderne. Un om care își asumă responsabilitatea existenței sale imperfecte. Copil încă, Jean-Jacques cunoaște sentimentul violenței și al injustiției. Este pedepsit într-o zi de către pastorul Lambercier, dacă nu mă înșel, pentru niște piepteni ai domnișoarei Lambercier pe care i-ar fi rupt. Nu i-a rupt el, și sancțiunea aspră îl traumatizează. „Aici se încheie seninătatea vieții mele", spune Jean-Jacques. Devreme, foarte devreme.

La 11 ani se îndrăgostește de o domnișoară Goton de vîrsta lui și, în același timp, de domnișoara Vulson de 22 de ani. La 16 ani este mistuit de dorințe obscure și tot acum intră cu încredere „în vastul spațiu al lumii"... Nu-i o intrare triumfătoare. E ucenic la un gravor, apoi, cunoscînd pe doamna Warens, este recomandat unei mănăstiri din Torino pentru a face abjurație solemnă. Trece la catolicism, dar momentul convertirii este precedat de o scenă atroce : un călugăr cu mora-

vuri scandaloase vrea să profite de el. Adolescentul se apără și scapă. Devine lacheu la doamna contesă de Vercellis și, în preajma femeilor, intră invariabil într-o stare de extaz. Însă extazul este însoțit, în închipuirea abundentă a tînărului, de detalii curioase : se vede la picioarele femeilor, tăvălindu-se în fața lor cu bucurie... Cînd moare contesa, lacheul fură panglica domnișoarei Pontal și, fapta descoperindu-se, el dă vina pe bucătăreasa Marion. Aceasta este pedepsită, dată afară, și Jean-Jacques tace din gură. Este marele păcat din tinerețe de care se descarcă abia în *Confesiuni*... E rușinos în fața femeilor, chiar și față de acelea reputate pentru lipsa lor de virtute. Jean-Jacques se eliberează de obsesia lor prin deturnări suspecte. Dacă înțeleg bine pasajul de mai jos, tînărul cu firea inflamabilă devine *exhibiționist*. „Tulburarea mea creșcu în așa măsură, că, neputîndu-mi satisface dorințele, le atîtam prin cele mai năzdrăvane mijloace. Căutam aleile întunecate, ungherele ascunse, unde puteam să mă înfățișez de departe persoanelor de celălalt sex în felul în care aș fi vrut să pot fi în fața lor. Ceea ce vedeau ele nu era un lucru obscen, nici prin gînd nu-mi trecea așa ceva ; era un lucru ridicol. Frosteasca plăcere pe care o aveam de a le-o arăta nu poate fi descrisă. De aici, nu mai era de făcut decît un pas pînă la a culege roadele dorite și nu mă îndoiesc că, numai cu puțină hotărire, aș fi căpătat această bucurie, dacă aș fi avut curajul să aștept. Asemenea nebunie fu o catastrofă de-a dreptul comică, dar pentru mine mai puțin hazlie."

Alungat din casa Vercellis, intră lacheu la contele Gouvon, unde are prilejul să se remarce prin cunoștințele sale de latină în timpul unui ospăț

(vestitul *Ospăț din Torino* pe care îl analizează Starobinski). De față este și domnișoara Breil de care Jean-Jacques se îndrăgostește. Nu face, totuși, purici mulți aici și revine la Chambéry, la doamna Warens. Aici intră într-o stare de lungă așteptare, timp în care, iarăși dacă înțeleg bine textul, se dedă la vicii solitare („am învățat acel periculos subterfugiu care înșeală natura și-i scapă pe tinerii de firea mea de multe răvășiri, cu prețul sănătății lor, al vigoarei lor și, uneori, al vieții lor"). De acest primejdios subterfugiu Jean-Jacques nu se va lecui niciodată. Însurat, bolnav, el îl practică încă, după cum singur mărturisește spre sfîrșitul *Confesiunilor*.

Dar sîntem încă la doamna Warens, o femeie plină, îndesată, cu un cap frumos și o inimă deschisă. Tînărul se îndrăgostește, firește, de ea și, pentru a proba tăria sentimentelor, face fapte curioase. Cînd doamna Warens dă să înghită o bucățică de carne, Jean-Jacques strigă că a zărit un fir de păr și, îngrețoșată, doamna lasă bucățica din gură. Jean-Jacques, fericit, o înghite numaidecît. Doamna Warens nu-i o fire cusurgie, ea vrea să dea o educație mai pozitivă tînărului de lîngă ea, însă tînărul cu firea întoarsă ezită, prelungește așteptarea. Au loc discuții lungi, pregătiri, se fixează un termen, apoi, cînd se întîmplă ceea ce trebuie, Jean-Jacques are o ușoară decepție. Nu-i la înălțimea închipuirii sale. E, totuși, mulțumit și, pentru că doamna Warens — cu 13 ani mai în vîrstă — trăiește și cu omul ei de încredere în casă, Claude Anet, Jean-Jacques acceptă bucuros conviețuirea în trei. Cînd Claude Anet moare, Jean-Jacques se gîndește să-i ia fracul. Maman (doamna Warens) îi poartă de grijă, e gene-

roasă și, lucru rar, toți cei care o iubesc se iubesc între ei.

Să mergem mai departe. Jean-Jacques se îmbolnăvește și, aflînd de un doctor învățat, pleacă în sudul Franței, unde cunoaște pe doamna Larnage. „Oh, acele trei zile", oftează el. Întorcîndu-se la Chambéry, găsește locul ocupat lîngă Maman. Noul locatar este un rîndaș rău și viclean, și Jean-Jacques, întristat, pleacă. Ajunge la Paris (în 1741) și, cum aici nimic nu se poate face fără sprijinul femeilor, Jean-Jacques se învîrte în jurul doamnei Dupin, după ce — „după obiceiul [lui]" — se îndrăgostise de doamna de Mably și de altele. La Veneția, unde îndeplinește funcția de secretar al Ambasadei franceze, cunoaște o oarecare Julietta, aceea care după o întîlnire de pomină îi aruncă vorbele : „Zanetto, lascia le donne, e studia la matematica". Memorialistul pregătește cu o suspectă voluptate această scenă. S-ar zice că eșecul e o dovadă a forței sale. Căci iată ce scrie el înainte de a relata dificila încercare cu Julietta: „Oricine ați fi, dacă vreți să cunoașteți un om, citiți două sau trei pagini care urmează. Îl veți cunoaște cu adevărat pe Jean-Jacques." Dacă citesc bine, desprind un accent dostoievskian în bucuria acestei umilințe. Vorbește aici parcă un personaj din *Frații Karamazov* sau din *Demonii*, unul dintre acei oameni care manifestă o mare pasiune în a-și dezvălui josniciile. Naratorul din *Confesiuni* ne pregătește spiritul, în rîndurile citate, pentru un mare festin. Nu-i decît un lamentabil rateu și ne întrebăm de ce crede naratorul că eșecul este atît de important pentru cunoașterea omului Jean-Jacques ?! Nu găsim altă explicație decît aceea că, în gîndirea lui Rousseau, omul poate fi cunos-

cut în măsura în care întîmpină penibilul din viață, situațiile în care mîndria lui e tăvălită în noroi. „Vreau să fiu mereu drept și adevărat", ne reamintește cel care se confesează.

La Paris, unde revine și unde reputația lui literară crește, Jean-Jacques intră în conflict cu toată lumea, în primul rînd cu prietenii din „clanul holbachist"... La începutul *Cărții a douăsprezecea* (ultima, în fapt) scrie : „Aici se începe opera tenebrelor [...] ; în abisul nenorocirilor în care sînt cufundat"... Rousseau are sentimentul unui mare complot, suferă — zic foștii lui prieteni — de delirul persecuției, însă, citindu-i însemnările, vedem că delirul nu-i vine din senin. Intrigantul Melchior Grimm, mai ales, îi face viața imposibilă. Și Rousseau nu-i omul care să ierte ceva. Doamnei d'Épinay, care-l adăpostise la Hermitage, îi scriei că *are multe spărturi de umplut în reputația ei*, iar lui Voltaire, care stătea la Geneva, îi aduce la cunoștință (la 17 iunie 1760) : „Nu vă iubesc, domnule". Cînd Holbach îl invită la el, Rousseau refuză cu acest argument : „Sînteți prea bogat"... Suferă de o boală mizerabilă (o malformație a vezicei, complicată cu o boală de rinichi), ceea ce îl face să urineze incontinuu. Se supune unui tratament sălbatic cu vergele, umblă cu sonde la el și poartă mereu niște tije colectoare. Nu ocolește nimic în caietele sale. Descrie pe larg nenorocirile, slăbiciunile corpului, faptele blamabile ale spiritului. Are mai mulți copii cu lenjereasa Thérèse și pe toți îi dă la leagănul copiilor găsiți, de ce oare ? Pentru că nu le poate face educația adecvată și, pentru a-i feri să intre în mîna unei familii nedemne (în frunte cu hrăpăreața soacră), preferă să-i încredințeze statului. Scuză nesatisfă-

cătoare pentru dușmanii săi. Se îndrăgostește — iarăși *după obiceiul său* — de doamna d'Houdetot și, în *Confesiuni*, dă pe față toate formele acestei idile. Doamna d'Houdetot are un soț onorabil, are și un amant distins, viteaz, om de caracter rectiliniu, Jean-Jacques intră în conflict cu toți.

El are geniul catastrofei, presimte nenorocirea de departe. Merge însă neclintit înaintea ei. Cînd „nevrednicul prieten" Diderot îi face nu știu ce măgărie, Jean-Jacques îi trimite o scrisoare care înlătură orice posibilitate de împăcare. Rousseau se retrage în natură zicînd că numai ea este desăvîrșită. Ca să-i uite pe oameni privește cu duioșie arborii și animalele. Își ia rămas bun de la veacul lui și de la contemporanii săi izolîndu-se într-o insulă de lîngă Berna („Saint-Pierre"), unde se ocupă cu ierborizarea. Însă *istoria* pe care el gîndește s-o evite nu-l lasă în pace... *Confesiunile* se termină așa cum începuseră, printr-o confirmare a autenticității : „Am spus adevărul"... Ele constituie, negreșit, o mare carte, dar cum nu mi-am propus să vorbesc despre valoarea ei, mă limitez la cîteva aspecte legate de structura narațiunii autobiografice și la relațiile dintre elementele ei. Rezumînd, am putea spune : 1. Rousseau, schimbînd destinatarul confesiunii, introduce în narațiune un personaj nou (*cititorul*), care, în afara rolului vag de judecător, primește rolul mai dificil de a armoniza faptele disparate ale confesiunii și de a găsi unitatea ființei. „Căci lui, zice naratorul, îi revine sarcina să îmbine toate aceste elemente și să definească ființa pe care o compun ele ; rezultatul trebuie să fie opera lui ; și dacă se înșeală, atunci greșeala este a lui..." Opresc citatul aici. Ce urmează nu mai este în favoarea ci-

titorului. Naratorul redevine autoritar, își revendică paternitatea adevărului. Spre sfîrșitul *Confesiunilor*, i se mai adresează o dată, în termeni patetici și oarecum lingușitori : „Înțelept cititor, cîntărește și judecă ; eu nu mai spun nimic"... Spusese însă totul pînă acum. Oricum am judeca lucrurile, Rousseau introduce lectorul în narațiune. Într-un mare spectacol al subiectivității, el face loc și dă un statut cititorului pe care vrea să-l cîștige, în prealabil, prin sinceritatea povestirii. 2. Autorul și naratorul se pun în acord în a nu crea un mare personaj. Eroul *Confesiunilor* nu-i, s-a putut constata din amănuntele date înainte, un tip sublim. El nu se propune pe sine ca model, dar ajunge, inevitabil, un model prin strălucirea narațiunii. Înaintea lui Flaubert care își tăvălea eroii în noroi, Rousseau îl silește pe Jean-Jacques să treacă prin toate josniciile vieții. Credința lui este că omul este o ființă pentru viciu în măsura în care este o ființă pentru virtute. Morala trebuie să țină seama de amîndouă laturile. 3. Rousseau semnalează conflictul dintre *imaginație* și *memorie*, ceea ce în limbaj naratologic înseamnă contradicția dintre *povestire și istorie*. Imaginația este foarte speriată, crudă, inventivă mai ales în privința răului, memoria — „aduce întîmplări plăcute"... Autorul *Confesiunilor* are intuiția acestui dezacord : „nemiloasa mea imaginație", zice el, sau „funesta mea imaginație"..., dar, cînd în *Reverii* se plînge că imaginația s-a stins, este dezolat. Povestirea este, în orice caz, extraordinar de productivă la Jean-Jacques Rousseau. Ea acoperă, pur și simplu, *istoria*, o confiscă în favoarea ei. În *Confesiuni* evenimentul capital al secolului este apariția lui Jean-Jacques Rousseau. Ce i se în-

tîmplă lui are însemnătate, numai atît, restul nu contează : „Am fost totdeauna totul sau nimic". 4. Rousseau simte repede şi scrie greu. Între simţire, idee şi expresia lor se întinde un mic deşert. Omul care scrie nu-l străbate uşor. Să citim acest paragraf : „Două însuşiri aproape cu neputinţă de aliat se întîlnesc în mine, fără să-mi pot da seama în ce fel : o fire foarte aprinsă, cu pasiuni vii, nestăvilite, şi idei care se nasc greu, încîlcite şi care apar totdeauna cu întîrziere. S-ar spune că inima şi creierul meu nu aparţin unuia şi aceluiaşi individ. Simţirea îmi năpădeşte sufletul mai iute ca fulgerul ; dar în loc să mă lumineze, mă arde şi mă orbeşte. Simt totul şi nu văd nimic. Mă înflăcărez, dar rămîn năuc ; trebuie să am gheaţă în vine ca să pot gîndi. Ceea ce e mai uimitor este că am totuşi măsură, putere de pătrundere, ascuţime chiar, numai să fiu ascultat : fac excelente improvizaţii jucîndu-mă, dar pe îndelete n-am făcut şi n-am spus niciodată ceva care să valoreze. Aş putea întreţine o foarte frumoasă conversaţie prin poştă, cum se zice că joacă şah spaniolii. Cînd am citit întîmplarea cu un duce de Savoia, care, pornind la drum, întoarse capul pentru a striga : *Destupă-ţi gîtlejul, tîrgoveţ de Paris !* am zis : Iată-mă-s. Această încetineală de a gîndi, unită cu această iuţeală de a simţi, o încerc nu numai în conversaţie, dar chiar cînd sînt singur şi cînd scriu. Ideile mi se îmbină în cap cu o greutate de necrezut : ele mişună acolo surd, dospesc pînă mă ameţesc, pînă la fierbinţeală, pînă mă fac să tremur ; dar în toată această răvăşire nu văd nimic limpede, nu sînt în stare să scriu un cuvînt, trebuie să aştept. Pe nesimţite, acest mare vîrtej se potoleşte, acest haos se descurcă, fiecare lucru se

așază la locul lui, dar încet și după o lungă și încîlcită frămîntare."

O mică dramă se profilează aici : nepotrivirea între *omul sensibilității* și *omul care scrie*. Unul este, s-a văzut, ager, copleșit de imaginația abundentă, de firea lui aprinsă, cel de al doilea este greoi, confuz, îndărătnic. Scrisul este pentru Jean-Jacques Rousseau o penibilă așteptare, o luptă cu *fierbințeala* simțurilor. Lui Jean-Jacques nu-i iese nimic repede, el ratează aproape sistematic prima lovitură. Cînd se apucă de muzică, vede că nu prinde de la început tonul adevărat. „Nu-mi lipsea decît acea agerime la prima aruncătură de ochi, pe care n-am avut-o niciodată la nimic", notează el. Voința lui Rousseau de a-și face sufletul *transparent* („aș voi să-mi pot prezenta sufletul într-un fel oarecum transparent") întîlnește un mare obstacol în chiar firea sucită, plină de unele *zbîrniieli* a celui care scrie. Mai este și funciara neliniște a lui Rousseau, teama lui de dușmani, grija că n-are timp să scrie pe îndelete : „dar timpul îngăduie și spionii nu-mi dau pace ; sînt silit să aștern pe hîrtie la repezeală și ca vai de lume"...

Iată drama omului care simte enorm și așterne greu pe hîrtie. Și să ținem seama că Jean-Jacques Rousseau nu scrie decît ceea ce simte, vede și trăiește. Așa ne asigură el în mai multe rînduri. Din lupta cu dificultățile firii, scrisul iese biruitor. *Confesiunile* sînt atît de clare ! 5. Orice scriitor care se confesează propune o imagine a existenței și dă o definiție a omului. Adesea este o nepotrivire între modelul propus de literatură și existența ca atare a creatorului. La Rousseau această disonanță aproape că dispare. El încearcă să trăiască așa cum gîndește viața : în apropierea na-

turii, acolo unde omul poate găsi un model de plenitudine. Rousseau fuge din Paris și preferă să păzească merele doamnei d'Épinay decît să stea în vîrtejul de intrigi din oraș. Omul este o ființă pentru existența naturală. Scoate-l din ea și devine o ființă nenorocită !

Aceasta este, mai ales, tema *Reveriilor*[4] lui Jean-Jacques Rousseau, unde distanța dintre *viață* și *scriitură* s-a redus considerabil. O relativă sincronie (una, absolută, nefiind posibilă) face ca faptele să dea impresia că se petrec sub ochii noștri. Pentru Rousseau, *prezentul* este însă o noțiune incertă. Este, mai degrabă, o prelungire (o supraviețuire) a *trecutului*. Iar *viitorul* nu există. Timpul s-a concentrat sau s-a dilatat, cum vrem să-i zicem, pe o unică dimensiune. *Prezentul* învăluie totul, de la *istorie* la *memoria* care încearcă s-o reconstituie. Autorul nu-i sigur de nici una, cum nu-i sigur de ziua de mîine. Are sinceritatea s-o recunoască : nu numai *memoria* i-a slăbit, dar și, ceea ce este mai grav, *imaginația* : „Imaginația mi-e mai puțin vie acum ; nu se mai înflăcărează ca altă dată contemplîndu-și obiectul ; mă îmbată mai puțin extazul visării ; e mai multă reminiscență decît creație în ceea ce produce acum visa-

[4] *Les Réveries du promeneur solitaire*, scrise între 1776 și 1778. Sînt zece plimbări, ultima (din 12 aprilie) fiind neterminată. La 2 iulie 1778 Rousseau moare la Ermenonville. Reveriile apar în 1782, după ce fuseseră publicate primele șase cărți din *Confesiuni* (ultimele apar în 1788). Sub titlul *Visările unui hoinar singuratic*, ultimele pagini confesive ale lui Rousseau au fost traduse de Mihail Șora în 1968, la E.P.L. Am recurs la textul francez acolo unde traducerea mi s-a părut echivocă. Am înlocuit, de asemenea, din cînd în cînd termenul de *visare* prin *reverie*, mai elocvent în anumite situații ale analizei.

rea, o moliciune călduță îmi sleiește puterile, suflul vieții se stinge în mine treptat ; sufletul numai cu greu se mai avîntă peste învelișul său trecător, și dacă n-aș nădăjdui să mă ridic la starea la care aspir știind că mi se cuvine, n-aș mai exista decît prin amintiri. Astfel, pentru a mă vedea pe mine însumi înainte de declin, trebuie să mă întorc cu cel puțin cîțiva ani în urmă, la acea vreme în care, pierzînd orice speranță în această lume și nemaigăsind inimii mele nici o hrană pe pămînt, mă obișnuiam încet, încet s-o hrănesc din propria ei substanță și să-i caut întreaga hrană înlăuntrul meu."

Rousseau găsește, cum se poate înțelege, o justificare foarte dibace pentru formula jurnalului său *inform*, golit de fapte : simțurile i s-au diminuat, o moliciune *călduță* îi paralizează avînturile, imaginația nu se mai înflăcărează în fața obiectului. Asta vrea să spună că imaginația nu mai poate crea, în toată plenitudinea, obiectul care-i stă toropit, aproape inert, în față... Rousseau nu trebuie însă crezut pe de-a-ntregul. Tonul lui elegiac are, uneori, asprimi care răstoarnă premiza enunțului. Ca în cărțile profeților, jalea se transformă pe nesimțite în ocară.

Starobinski, care analizează admirabil nivelele narațiunii în *Confesiuni*, descoperă două tonuri în scrisul lui Rousseau : *tonul elegiac* și *tonul picaresc*. Cel din urmă ar exprima, prin tradiție, „viziunea despre lume a unui individ străin (a unui marginal) lipsit de iluzii" [5]. Tradiția ar începe cu literatura picarescă (spaniolă), trece prin opera lui Jean-Jacques Rousseau și ajunge, crede criticul elvețian, pînă la Freud, un marginal (evreu) care

[5] *Relația critică*, 145.

cucerește și stăpînește prin analiză secretele *interiorului*. Ipoteză seducătoare. Numai că ipoteza se verifică mai puțin în textele *ultimului Rousseau*. Acestea sînt, repet, aproape golite de fapte, amintirile sînt vagi, stilul nu coboară decît rar, rar și neconvingător, sub linia unei elegii abstracte. Stilul pe care autorul îl definise, singur, în *Confesiuni*: „inegal și firesc, cînd rapid și cînd difuz, cînd cumpănit și cînd nebun, cînd grav și cînd vesel", a pierdut în *Visări* latura veselă, nebunească, provocatoare. Stilul e mai totdeauna grav, cumpănit, ceea ce nu înseamnă lipsit, repet, de fierberea mîniei. Mînia este însă trasă în frazele elegiace deschise spre perspectiva morții.

Într-un singur fel *tonul pitoresc* mai poate fi revendicat aici: în situația de marginalitate a naratorului. Marginal față de cine, față de ce? Față de toți ceilalți: lumea care l-a izgonit din mijlocul ei, prigonitorii lui Jean-Jacques. Naratorul are, totuși, o poziție privilegiată pentru că, izolat de adversarii săi, cu spiritul împăcat, singur — zum zice — pe pămînt, el redescoperă democrația naturii și, integrat ei, se poate cerceta pe sine. Să-l ascultăm cît de neclintit și, în fond, cît de puternic este în deznădejdea lui Jean-Jacques: „Pentru mine totul s-a sfîrșit pe pămînt. Nu mi se mai poate face nici bine, nici rău. Nu-mi mai rămîne nimic de nădăjduit, nici de temut pe această lume, și iată-mă liniștit, în fundul prăpastiei, biet muritor fără noroc, dar neclintit ca însuși Dumnezeu. Tot ce-mi este exterior mi-e străin de acum înainte. Nu mai am pe lume nici aproape, nici semeni, nici frați. Mă aflu pe pămînt ca pe o planetă străină pe care aș fi căzut din aceea care-mi fusese sălaș. Dacă mai deslu-

şesc ceva în jurul meu, sînt cel mult fapte care mă întristează sau îmi sfîşie inima şi nu-mi pot arunca ochii pe ceea ce mă atinge şi mă înconjoară fără a găsi un motiv de dispreţ, care mă indignează, sau de durere, care mă mîhneşte. [...] Singur pînă la sfîrşitul vieţii, de vreme ce nu găsesc decît în mine alinare, speranţă şi pace, nu trebuie şi nici nu vreau să mă mai ocup de altceva decît de mine. Cu asemenea gînduri reiau examenul sever şi sincer pe care l-am numit odinioară *Confesiunile* mele. Îmi închin zilele cercetării propriei conştiinţe şi pregătirii din bună vreme a socotelii pe care în curînd urmează s-o dau în privinţa mea. Să mă dedau deci în întregime mîngîierii de a sta de vorbă cu sufletul meu, de vreme ce e singurul lucru pe care oamenii nu mi-l pot lua."

Fragmentul de mai sus este de mai multe ori semnificativ. În primul rînd pentru *marginalitatea* de care vorbeam : citit printre rînduri, textul lasă să se înţeleagă, parcă, altceva. O mare semeţie, un sentiment, în orice caz, de singurătate mîndră, sfidătoare, o trufie ce nu-şi găseşte alinare decît în propriul ei cult. E suficient să dăm la o parte subţirea coajă a lamentaţiei pentru a descoperi că acest exclus, ajuns în fundul prăpastiei, are psihologia unui zeu captiv : „neclintit ca însuşi Dumnezeu". El nu-şi poate arunca ochii în jur fără să găsească „motiv de dispreţ". *Omul exclus* din secolul al XVIII-lea transformă nenorocirea într-o valoare morală, aşa cum, peste două secole, *omul existenţialist* află în revoltă criteriul adevărului şi forma de manifestare a personalităţii.

„Neclintit ca însuşi Dumnezeu" !, iată o propoziţie care anunţă superbia geniului romantic.

Rousseau o plasează, deocamdată, „în fundul prăpastiei", într-o solitudine care se dovedește curînd foarte prielnică spiritului. *Tonul picaresc,* dacă a mai rămas ceva din el, a devenit în testamentul moral al lui Jean-Jacques un *ton al indignării profetice* sub aparențele umilinței și renunțării. „Marginalizarea" eroului este o altă formă a afirmării preeminenței lui.

O complicitate subtilă, și mai subtilă decît în *Confesiuni,* există între autor, narator și personaj în *Visările unui hoinar singuratic.* Iată cum : naratorul se umilește pentru ca personajul să strălucească ; naratorul folosește un limbaj jălalnic și caută imaginile cele mai impresionante ale căderii pentru ca eroul să țîșnească din apele nenorocirii mai mîndru, mai demn, mai sigur de sine. Dar *autorul ?* Autorul se dă, pur și simplu, la o parte. *Jurnalul inform,* anunță autorul, nu va înregistra faptele vieții, ci va descrie doar „starea de fiecare zi a sufletului"...

Altfel zis : autorul înlătură în mod programatic întîmplările *din afară,* faptele de dincolo de cercul recluziunii sale, îndepărtează chiar (sau anunță că îndepărtează) întîmplările vieții lui pentru a lăsa loc reveriei de acum. Strategie complicată : *autorul* vrea să elimine *istoria* pentru ca *povestirea* să nu aibă alt obiect decît interioritatea ființei. Naratorul, în fine, vorbește limba deznădejdii, inventează mituri ale suferinței și ale căderii, pentru ca personajul să-și croiască energic drum spre piscurile unei morale mîndre și inflexibile. Cel care poate fi păcălit prin această șireată strategie este cititorul care, în fapt, a fost eliminat acum din ecuație. *Reveriile* sînt scrise, afirmă Rousseau, pentru *el însuși :* sînt destinate celui care le-a

trăit și le scrie, acum, pentru a le trăi a doua oară. Vom vedea mai tîrziu în ce măsură acest fapt este posibil. Cititorul înțelege, pînă la urmă, cum stau lucrurile[6].

Reveriile sînt scrise într-o fază de relativă resemnare. Rousseau nu mai vrea să se justifice decît față de el însuși : „Ci eu însumi, desprins de ei și de toate, ce sînt eu de fapt ?“ Problema este că nu se poate desprinde nici „de ei“, nici „de toate“. Conștiința care se pregătește cu atîta hotărîre să se analizeze pe sine și numai pe sine este, realmente, împiedicată să meargă pînă la capăt : e mereu hărțuită, asaltată de acest tulbure *exterior* care nu se lasă eliminat. Ce se vede, întîi, în spațiul reveriei este rețeaua de imagini, întîmplări, reflecții, amintiri care alcătuiesc, zic, o foarte productivă *figură a năpăstuirii umane*. Reveriile recapitulează fazele unui conflict ireconciliabil : între un individ (Jean-Jacques) și restul lumii. El, Jean-Jacques, trecut prin multe și, ajuns la o anumită înțelepciune, este pregătit pentru „o lungă pustnicie“. E nepăsător față de soarta scrierilor sale. Nu este înțeles de contemporani, nu va fi înțeles, probabil, nici de generația de mîine. Au grijă de acest lucru prigonitorii, tot prigonitorii lui înrăiți și activi. Aceștia se pregătesc și, după moarte, să-i plătească „tributul de ocări și defăimări“. E suficient să aibă un accident mărunt (lo-

[6] Starobinski vorbește în *L'oeil vivant*, Editions Gallimard, 1961, de un „moi admirable“ la Rousseau : investit cu o autoritate fără margini, menit să înlocuiască imaginea unui Jean-Jacques — monstru, dată de dușmani. În scrierile autobiografice *(Confesiuni. Dialoguri. Reveriile...)* Rousseau caută fără încetare să cucerească prin reflecție o unitate interioară, imaginea unui *eu exemplar*.

vit de un cîine) pentru a se răspîndi vestea morții lui. Ocările încep să curgă... Jean-Jacques nu se consolează, ca Sfîntul Augustin, cu ideea că toate vin de la Dumnezeu și în toate este voia lui. Resemnarea lui este mai puțin dezinteresată. Nu mai puțin demnă, prin aceasta, de *Ființa desăvîrșită*, pe care bătrînul singuratic mărturisește că a servit-o prin faptele lui. O servește încă, fără încetare, dar un uriaș complot îi răstălmăcește actele și ideile lui : „Pomenindu-mă cu cele mai neprevăzute nenorociri și cu cele mai cumplite pentru un suflet mîndru, tăvălit în noroi fără a ști vreodată de către cine și de ce, scufundat într-o prăpastie a mîrșăviei, învăluit de înfiorătoare tenebre în care nu zăream decît lucruri sinistre, luat prin surprindere, am fost întîi zdrobit și nu mi-aș fi revenit niciodată din starea de descurajare în care m-a aruncat acest gen neprevăzut de nenorociri dacă n-aș fi avut grijă din vreme să păstrez forța necesară pentru a mă ridica după aceste căderi.“ Sau : „convins de douăzeci de ani de experiență că toate înclinările frumoase sădite de natură în inima mea au fost întoarse, de destinul meu și de cei care îl comandă, spre paguba mea sau a celorlalți, nu mai pot considera nici o faptă bună care mi se îmbie s-o fac decît ca pe o cursă ce mi se întinde și îndărătul căreia se ascunde cine știe ce răutate.“

Rousseau, care își fragmentează reveriile cu astfel de reflecții, folosește în stil mare *preteriția*, figură răspîndită în retorică. Botanica, plimbarea, reveria, îl ajută, zice el, să uite „ura, disprețul, jignirile“ oamenilor, însă, nu știm cum se face că el numai despre ura, jignirile, uneltirile oamenilor vorbește. Ierborizarea nu-l ajută să

scape de obsesia persecutorilor, acesta este adevărul. Plimbarea îi stimulează reveria, dar reveria nu se poate apăra de agresiunea faptelor. E suficient să apară întrebarea : „ce-mi lipsește azi ca să fiu cel mai nefericit dintre muritori ?“, pentru ca întrebarea să stimuleze memoria și imaginația. *Răul* negat, îndepărtat, revine pe căi ocolite în bătaia reflecției. Negația existenței lui (o negație insistentă) este dovada cea mai sigură că răul există, și încă sub ce forme ! Oriunde deschidem cartea dăm peste semnele lui. Iată ce scrie Rousseau la sfîrșitul celei de a opta plimbări : „Răul pe care mi l-au făcut oamenii nu mă atinge defel ; numai teama răului pe care mi-l pot face e în stare să mă neliniștească ; dar încredințat că nu au nici un nou mijloc de a-mi provoca un sentiment durabil care să mă afecteze, îmi bat joc de urzelile lor și mă bucur de mine însumi în pofida tuturor“... Să vedem : *răul* nu atinge, va să zică, pe omul care s-a ridicat deasupra lui. Numai *teama răului* îl mai poate neliniști. Dar nu în chip profund, pentru că dușmanii nu-l mai pot atinge. Năpăstuitul Jean-Jacques, asumîndu-și toate nenorocirile și învingîndu-le prin forța conștiinței sale, își poate bate joc de uneltirile răului... Se poate bucura de sine însuși, în fine...

Propozițiile de mai sus (și altele, nenumărate, care însîngerează teritoriul *reveriilor)* constituie cea mai elocventă dovadă că *teama răului* s-a cuibărit adînc în ființa celui care anunță, cu satisfacție, că a frînt în el grumazul răului. Lîngă întîmplări vechi, sînt altele, noi, care tulbură liniștea contemplației de sine. Chiar Jean-Jacques spune la un moment dat : „O altă întîmplare mi-a alungat cu desăvîrșire liniștea.“ Și relatează, cu

spaimă în suflet și mînie în stil, faptele provocate de doamna d'Ormoy, grosolana lingușitoare. O simplă aluzie, în prefața unei cărți, aprinde imaginația. Toate acestea (vizita doamnei d'Ormoy, lingușirile, stilul, nota de prefață) indică o strategie abilă : „N-aveau alt scop decît să determine publicul să-mi atribuie mie nota aceea și, în consecință, să atragă asupra-mi blamul pe care-l putea aduce celui care a scris-o în împrejurările în care a fost publicată."

O „împrejurare și mai ciudată" vine, numaidecît, după întîmplarea cu doamna d'Ormoy : deschiderea unei liste de subscripție pentru tipărirea manuscriselor lui... Nu-i la mijloc, oare, o viclenie a calomniatorilor ? Este, evident, nu poate fi decît intenția de a pregăti o culegere de scrieri fabricate dinadins pentru a i le atribui după moarte... Și cîte altele... „Îngrămădirea atîtor împrejurări întîmplătoare" (întîmplătoare ? Nici vorbă : provocate, puse la cale cu astuție de cei care întreține „complotul comun" !) arată că voința de detașare a lui Jean-Jacques este concurată și, de multe ori, supusă de indignarea care crește în el pe măsură ce povestește... „Mi-au înfricoșat din nou imaginația pe care o credeam amorțită" — zice el, după o astfel de întîmplare. Așadar : conștiința nu poate stăpîni imaginația, după cum *povestirea* nu poate ține la distanță o *istorie* posesivă, șireată care se strecoară și acaparează spațiul reveriei.

*

Ce mai rămîne, atunci, din puritatea *reveriei*, în ce chip onorează autorul promisiunea de a nu vorbi decît despre sine și, totdeauna, cu liniște și

înțelepciune ? Să coborîm, mai adînc, în spațiul acestor pașnice meditații. Rousseau spune că le-a scris ca să-și aline suferința. Le-a scris cu plăcere („luat ca un șuvoi de plăcerea scrisului"), pentru sine, fără alt scopt decît acela, s-a văzut din cursul demonstrației, de a se cunoaște. El elimină, de la început, *lectorul*, destinatarul străin : acela pe care, în *Confesiuni* (cartea a VIII-a) îl chema să-i judece sinceritatea („e datoria mea să fiu adevărat, este datoria lectorului să fie just. Nu-i cer nimic altceva în plus"). Îi cere acum doar să dispară. În prima *plimbare*, acolo unde prezintă proiectul cărții, Rousseau spune limpede : „Întreprind același lucru ca și Montaigne, dar cu un scop cu totul opus ; el își scria *Eseurile* numai pentru ceilalți, eu îmi scriu visările doar pentru mine. Dacă în zilele bătrîneții mele, cînd plecarea va fi aproape, voi fi rămas, după cum sper, în aceeași stare de spirit în care mă aflu acum, recitirea lor îmi va redeștepta alinarea pe care o gust scriindu-le și, reînviind pentru mine vremile trecute, mă va face să trăiesc îndoit. În pofida oamenilor, voi ști să gust din nou farmecul societății și, neputincios, voi trăi cu mine însumi într-o altă epocă, așa cum aș trăi în tovărășia unui prieten, mai puțin vîrstnic. *Confesiunile* și *Dialogurile* le-am scris îngrijorat mereu ca nu cumva să cadă în mîinile hrăpărețe ale persecutorilor mei, pentru a le transmite pe cît posibil altor generații. În legătură cu scrierile de acum nu mă mai frămîntă aceeași temere, știu că ar fi de prisos ; dorința de a fi bine cunoscut de oameni fiind stinsă, nu mi-a rămas în inimă decît o profundă nepăsare, și față de soarta scrierilor mele adevărate, și față de soarta documentelor ce-mi dovedesc nevinovăția, care s-ar putea dealtfel să fi fost distruse toate,

pentru totdeauna. De azi înainte, mi-e totuna dacă faptele-mi sînt pîndite, dacă aceste file vor fi însușite de alții, tipărite, falsificate."

Va să zică : Jean-Jacques, ajuns în punctul final al existenței lui, își notează reveriile *doar pentru el însuși ;* nu se mai interesează de public, nu-l preocupă ecoul lor, o adîncă nepăsare i-a cuprins inima. Dușmanii îi pot răpi documentele, nu-i pot răpi însă *plăcerea de a le fi scris.* Întrebarea pe care ți-o pui imediat, văzînd argumentele autorului, este de ce mai trebuie să-și noteze reveriile dacă singurul lor beneficiar este el singur, nimeni altcineva ? ! Nu-i suficient să trăiești starea de reverie ? Autorul are un răspuns pregătit și pentru această întrebare : le-a scris (am citat deja) pentru „plăcerea de a le fi scris" și, în al doilea rînd, le-a scris pentru a le putea reciti renăscînd, astfel, trecutul ; iar a renaște trecutul este într-un anume sens, a *dubla existența* („doublera pour ainsi dire mon existence"). Și încă o nuanță : lectura îi va aminti „la douceur que je goûte a les écrire"... Frumoasă demonstrație. Un om sfîrșit se adresează *lui însuși,* scrie, cu plăcere pentru *el însuși,* pentru ca, recitind, să poată să-și retrăiască trecutul (să-și dubleze existența) și bucuria de a fi scris. Un circuit închis, o programatică izolare într-un univers care exclude comunicarea în afară.

Cel care scrie nu-i numai autorul și subiectul discursului, este și destinatarul acestui discurs : „conștiința personală, dedublată de o conștiință care vorbește și o conștiință receptoare, se nutrește din propria-i substanță" — scrie Jean-Starobinski [1].

[1] *Rèverie et transmutation,* în vol. J. J. Rousseau. *La transparence et l'obstacle suivi de sept essais sur Rousseau,* Éditions Gallimard, 1971.

Însă *a scrie*, observă în chip just criticul citat, nu este a te condamna inevitabil la „exterioritate", a pregăti mijloacele pentru un al treilea lector? Fapt indiscutabil. Cine citește cu atenție *Reveriile* vede că acest lector din afară nu este, dealtfel, cu totul exclus. Pe Rousseau îl trădează, din cînd în cînd, vigilența. La sfîrșitul celei de a doua *plimbări notează:* „Dumnezeu e drept; el vrea ca eu să sufăr; și știe că sînt nevinovat; iată motivul încrederii mele. Inima și mintea îmi strigă că ea nu va fi înșelată. Să lăsăm deci oamenii și destinul să acționeze; să învățăm să suferim fără a crîcni; pînă la urmă totul trebuie să intre în ordine și rîndul meu va veni și el, mai devreme ori mai tîrziu."

Jean-Jacques, care nu se are decît pe sine și nu scrie decît pentru bucuria lui, se gîndește, totuși, că „totul trebuie să intre în ordine" și că, mai devreme sau mai tîrziu, *va veni și rîndul lui.* Impresia mea este că autorul nu exclude din această ordine viitoare *Reveriile* pe care tocmai le notează. Cînd va sosi *ora lui*, va sosi și lectorul care să le înțeleagă. Nimeni nu scrie, în fond, numai pentru el însuși. E absurd și, dealtfel, *jurnalele* cele mai intime nu pot fi apărate de ochii indiscreți ai posterității. Văzînd insistența pe care Rousseau o pune în a-și justifica erorile (teribila *minciună* din tinerețe sau hotărîrea de a-și trimite copiii la orfelinat), apare și convingerea că el se adresează acelui cititor *drept* care va ști să-i judece cum se cuvine sinceritatea confesiunii.

Să ne întoarcem la *spațiul reveriei.* Este spațiul unei sensibilități care gustă singurătatea și

„miile de visări confuze dar delicioase". Despovărat de orice relație cu lumea din afară, sentimentul de existență se întoarce spre el însuși și devine, pentru el însuși, „un sentiment précieux de contentement et de paix, qui suffirait seul pour rendre cette existence chère et douce". O stare dulce și profundă care se pierde — ca o beție încîntătoare — în imensitatea unei naturi cu care sufletul se identifică. Astfel traduce Rousseau *starea de visare* în cea de a șaptea plimbare. Ea se definește în *Reverii* în funcție de trei factori : un *exterior* eliminat (din planul *conștiinței discursive*, dar nu și din planul conștiinței ca atare), un cadru favorabil (*natura* fermecătoare, fidelă, în care n-au pătruns ticăloșiile omului) și o *interioritate* (omul față în față cu el însuși) pe care Starobinski o numește, în studiul citat „un fel de transcendență intimă constituită prin îndepărtarea temporală"...

Din acest *interior* Rousseau tinde să facă spațiul său de securitate. Se abandonează acestui flux de senzații plăcute, trăiește cu fervoare într-o izolare care, în fond, nu-i decît o formă de plenitudine a existenței : o plenitudine bazată pe armonia dintre omul care a întors spatele civilizației și natura primitoare și purificatoare. În acest spațiu amintirile intră filtrate, deposedate de violența răului, iar cunoașterea, repliată asupra subiectului care meditează, găsește o cale spre adîncurile ei. Timpul este suspendat și omul, scrie Rousseau, „își ajunge sieși ca însuși Dumnezeu". De unde se vede că reveria nu-l vindecă de orgoliu.

Reveria — o „gîndire rătăcitoare și nedefinită" (Paul van Tieghem) — nu este propriu-zis o invenție a lui Jean-Jacques Rousseau. Marcel Ray-

mond, care studiază problema [8], aduce exemple din Descartes, din filozofii senzualiști (Locke, Condillac), din moraliștii secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea de nuanță creștin-epicureică, din Malebranche, care vorbește de „sentimentul interior", din mistici etc. Rousseau face din reverie o formă de existență și, dacă putem spune, un model de existență a omului. A intra în starea de reverie este a reintra în paradisul din care omul a fost alungat [9].

Dar cît de durabilă este starea de reverie, cît de ocrotitor este acest spațiu în care existența individuală și natura se cheamă, se armonizează? „Sentimentul existenței... despuiat de orice alt afect este un sentiment prețios de mulțumire și pace, suficient să te facă să îndrăgești existența și s-o găsești dulce, dacă știi să îndepărtezi toate impresiunile senzoriale și pămînești care, în lumea în care trăim, vin neîncetat să ne smulgă din această stare și să-i tulbure dulceața", — scrie, în a cincea plimbare, Rousseau. Și are, indiscutabil,

---

[8] *La rêverie selon Rousseau*, în vol. *Vérité et poésie*, Editions de la Baconnière-Neuchatel, 1964.

[9] Marcel Raymond caracterizează *reveria* rousseauistă prin șase puncte: 1) Reveria este un produs al solitudinii. 2) Este un produs mixt la care participă un *exterior* (prin intermediul unor senzații multiple) și un *interior al sufletului* (sursa amintirii și a dorinței). 3) Reveria este fericită. 4) Se desfășoară în evantai, între meditație și extaz. 5) Este o mișcare care tinde spre pasivitate; *apa*, dintre elementele naturii, simbolizează reveria însăși. 6) În profunzimile reveriei se află „sentimentul existenței". Cînd intră în starea de reverie, *visătorul* intră într-o stare fixată în intemporalitate, în vecinătatea apatiei, ataraxiei...

Caracteristicile stabilite de Marcel Raymond pot fi, la rîndul lor, discutate. Unde situăm, de pildă, sentimentul de *comuniune* între visător și natură, *fuziunea* între eul care

dreptate, cu toate că el speră să poată scăpa acestei agresiuni din afară. S-a văzut însă din exemplele dinainte că nici acest surghiunit fericit nu-şi poate ocroti spaţiul reveriei : lumea *dinafară* îi trimite nenumărate semne, amintirile nu se purifică pe de-a-ntregul, trecutul vine, brutal, în prezentul euforic, plimbările îi sînt tulburate de toate acele „penibile obiecte de care se ocupa într-un mod pe cît de dureros pe atît de inutil".

Mai direct spus : *istoria* (exteriorul, trecutul, obiectele penibile) intră în cîmpul visării singuratice şi deturnează meditaţia, o agită, destramă iluzia calmului, pacea naturii... Intră şi, odată cu ea, revin marile teme ale gîndirii lui Rousseau : raportul dintre om şi civilizaţie, minciuna şi adevărul, libertatea, ştiinţa şi fericirea, problema sincerităţii etc... Revine, mai ales, tema urgisirii sale : obsesie care nu-i acordă, în fapt, lui Jean-Jacques decît scurte armistiţii.

Vreau să spun că Rousseau ratează sistematic *plimbările* sale. Ceva împiedică cufundarea totală în reverie. Ceea ce nu-l împiedică s-o ia mereu de la capăt, să reintre în starea de plenitudine, să se refugieze în acest spaţiu interiorizat în care n-ar trebui să aibă acces decît lucrurile

---

gîndeşte şi natura care vorbeşte ? Noţiunea de *exterior* este ambiguă : pentru Rousseau *exteriorul* este ceea ce este în afara naturii, exteriorul este opera omului corupător. Pe acest factor Rousseau tinde să-l elimine din spaţiul reveriei...

În eseul de faţă nu ne interesează însă, în primul rînd, sursele şi ambiguităţile stării de reverie. Ne interesează numai în măsura în care reveria exprimă o opţiune ca formă de existenţă, un *model* de viaţă pentru creator care, în literatura autobiografică a lui Rousseau, se identifică (pe cît faptul este posibil) cu *omul naturii*.

care și-au lăsat, la intrare, toate viciile. În plimbarea a cincea Rousseau descrie un asemenea loc ideal (insula Saint-Pierre) unde reveria nu întîmpină obstacole. Aici lucrurile „fac cu ochiul" și contemplativul singuratic o duce tot într-o dulce trîndăvie. E simptomatic că în acest paradis conștiința mulțumită fabrică, totuși, una din întrebările ei neliniștitoare : cît de durabilă este starea de fericire în nenorocirea existenței ?

Și conștiința, provocată și provocatoare, destramă iluzia trăiniciei acestei stări : „Totul este în veșnică curgere pe pămînt. Nimic nu păstrează o formă constantă și definitivă, și afecțiunile noastre față de lucrurile exterioare sînt în mod necesar, ca și ele, trecătoare și schimbătoare. Mereu înaintea sau în urma noastră, ele amintesc trecutul, care nu mai e, sau anticipează asupra viitorului, care adesea nu se împlinește : nu există nimic solid de care să-ți poți lega inima. De aceea nu avem pe pămînt alt fel de plăceri decît trecătoare ; cît despre fericirea durabilă, mă îndoiesc că ar cunoaște-o cineva. Abia dacă există, în mijlocul celor mai vii ale noastre bucurii, o clipă în care inima să ne poată spune cu adevărat : *aș vrea ca această clipă să țină o veșnicie ;* și cum să numești fericire o stare fugitivă care ne lasă inima tot neliniștită și goală, care ne face să regretăm ceva în urmă sau să dorim încă ceva după ?"

Și dacă totul e trecător, dacă nimic nu-și păstrează o formă constantă, poate fi mulțumit la infinit spiritul visător ? Răspunsul este cuprins în însăși întrebarea neliniștită. Nu trebuie să ignorăm faptul că între existența dusă de Jean-Jacques pe insula Saint-Pierre și momentul în care el *reface* (dublează) această existență prin *scri-*

itură au trecut peste zece ani (autorul spune cincisprezece, biografii lui îl corectează : doar zece-unsprezece !). Meditația sceptică aparține, dar, momentului cînd autorul transcrie amintirea acelei minunate existențe visătoare... Starobinski numește aceasta o „reverie secundă". Rolul ei, tot după Starobinski, este să opereze o „transmutație clarificatoare" care, în esență, constă în a smulge ființa dintr-un spațiu ostil și a o plasa într-o temporalitate personală. Adevărat, dar mai trebuie zis că această temporalitate se dovedește, de fiecare dată, precară. Cînd nu este tulburată plimbarea (reveria în momentul trăirii ei) este tulburată expresia (scriitura) ulterioară a acestei reverii. Discursul nu aduce împăcarea pe care hoinarul singuratic și-o dorește. Discursul, care vine totdeauna mai tîrziu, pune în primejdie spațiul de securitate, discursul se lasă pătruns de istorie, discursul, în fine, nu poate dubla în chip absolut *existența visătoare* pentru că n-o poate retrăi întocmai : în pacea totală a spiritului, în inocența simțurilor...

Acestea sînt, pînă la un punct, pure speculații pentru că nouă, ca lectori, nu ne este accesibil decît *discursul* confesiv. Starea de reverie, de care vorbește cu extaz naratorul, ajunge la noi prin intermediul unui discurs scris ulterior, uneori la o mare distanță de timp. O singură dată autorul spune *azi* (la începutul celei de a zecea plimbări). Și atunci ca să-și amintească faptul că se împlinesc cincizeci de ani de cînd a întîlnit pe doamna de Warens. Un *azi*, așadar, care vrea să celebreze o stare de grație veche...

Putem trage o concluzie, văzînd și acest exemplu : istoria (trecutul) dă, realmente, buzna în *reveriile* lui Jean-Jacques și, împotriva vigilen-

ței sale, istoria își ia ca aliat chiar *povestirea* (actul de a scrie) care nu reușește, cum ar fi vrut autorul, să convertească „durerea în voluptate". Povestirea — îndepărtată deja de obiectul ei (reveria) — încearcă să prindă formele voluptății, dar nu reușește să elimine nici pe acelea ale durerii. Un discurs paralel se constituie, astfel, în textul *Reveriilor*: unul în care imaginația continuă să creeze monștrii de care călătorul singuratic vrea să scape. Acea imaginație pe care, în *Confesiuni*, Rousseau o socotește că „umple toate golurile". În *Les Réveries du promeneur solitaire* imaginația execută un rol dublu: umple, în continuare, golurile memoriei, dar și dezleagă forțele interioare ale spiritului pe care conștiința, în ambiția ei de a atinge starea de contemplație, tinde să le înlănțuie. În fond, conștiința lui Jean-Jacques nu atinge niciodată pacea totală pe care pretinde c-a atins-o. *Interiorul* reveriei lui nu este niciodată pur, pentru că în el sălășluiesc fel de fel de demoni. Dușmanii lui Rousseau nu sînt numai în acel detestabil *exterior* de care el se ferește cît poate, sînt (aș îndrăzni să zic: sînt mai ales) în interiorul conștiinței lui. Aceștia, în primul rînd, îl împiedică să transforme *durerea în voluptate*.

*

Dintre toate *plimbările*, cea mai gravă și, după părerea mea, cea mai fidelă față de tema esențială a *Reveriilor*, este a treia: aceea care se deschide cu o propoziție din Solon: „Îmbătrînesc învățînd mereu"... Aici răzbate, liber, accentul testamentar al confesiunii. Aici Rousseau este mai aproape decît oriunde de rațiunea care l-a împins să scrie această carte. Ce folos trage omul care,

la bătrînețe, ajunge la înțelepciunea de a trăi ? La ce servește cunoașterea vieții cînd viața este pe cale să se încheie ? Iată adevăratele, gravele probleme ale conștiinței care, în pragul morții, încearcă să se cunoască și să se împace cu ea însăși : „Dealtfel, pînă să-ți însușești învățămintele primite prin niște lecții atît de tîrzii, prilejul de a le folosi a și trecut. Învățarea înțelepciunii e o treabă a tinereții ; bătrînețea cată s-o pună în practică. Experiența te învață oricînd, recunosc ; dar ea nu-ți aduce foloase decît pentru timpul pe care-l mai ai în față. În clipa morții, mai e oare cazul să afli cum ar fi trebuit să trăiești ?“ Și, ceva mai departe : „Toată experiența vîrstei mele este așadar lipsită de vreo utilitate în starea în care mă aflu și fără nici un folos pentru viitor.“

Rousseau, care nu lasă nici o întrebare fără răspuns, dă, și în acest caz, o explicație care convinge numai pe jumătate : „Acestui singur și folositor studiu — și numai lui — îi consacru cît mi-a mai rămas din bătrînețe, fericit dacă, prin victoriile obținute asupră-mi, învăț să ies din viață, nu mai bun desigur, căci nu e cu putință, dar mai virtuos decît am intrat.“

Jean-Jacques face, deci, studiul vieții lui ca să învețe să moară, nu să trăiască. Viața este în urmă, moartea este foarte aproape. Să moară, dacă nu mai bun decît a trăit, mai înțelept ! Dar, putem duce noi mai departe șirul interogațiilor ; la ce bun să mori înțelept, virtuos ? La ce bun cînd știința înțelepciunii, dobîndită tîrziu, prea tîrziu, se pierde odată cu dispariția individului ? ! Rousseau are aerul să spună (chiar spune, cu adevărat, și nu o singură dată) că *Reveriile* sale nu se pot constitui într-un model. Nu este în intenția

lui de a da un model de viață. Și, atunci, de ce graba de a trece pe hîrtie aceste meditații crepusculare, inutile ?

În *Discurs asupra originii și fundamentelor inegalității,* Rousseau scrisese o propoziție provocatoare : „Îndrăznesc să spun că starea de reflecție este contra naturii, și că omul care meditează este un animal depravat." Curios, Jean-Jacques n-a făcut, toată viața, decît să mediteze. Și să se apropie de natură prin meditație. *Depravarea* acestui spirit l-a constituit ca personalitate și i-a dat o identitate. Chiar și acum, cînd scrie un testament moral bazat pe noțiunea vagă de *reverie :* o meditație în mișcare.

Poziția lui Jean-Jacques Rousseau este ambiguă. Jean Starobinski arată că reflecția este mereu *dublă* pentru Rousseau : dublă nu numai prin originea, dar și prin efectele ei. Principiu activ, ea unifică obiectele dispersate, dar introduce, în același timp, în noi conștiința diferențierii lor. Ea sfarmă relația de simpatie care lega, altădată, omul de natură. De aceea, Rousseau oscilează, în actul însuși al reflecției, între teama de fragmentare a ființei (care duce la o veritabilă angoasă) și credința că omul poate depăși ambiguitățile reflecției prin reflecția însăși. Asta duce, zice Starobinski, la o *retorică a antitezei,* la o *dialectică a depășirii,* la un sistem de opoziții (în plan imaginar) de tip maniheistic. [10]

Observația este valabilă și pentru *Les Rêveries du promeneur solitaire.* Discursul rousseauist este construit, și aici, pe o *opoziție a contrariilor* și folosește, cum am dovedit, o figură retorică pre-

[10] În *L'oeil vivant,* cap. *Vertige du dédublement et bésoin d'unité.*

tenţioasă (şi iritantă cînd se abuzează de ea) : preteriţiunea. Genul lui Rousseau este să dea în această continuă dublare a reflecţiei sentimentul unei autentice sfîşieri a fiinţei umane. *Omul natural* la condiţia căruia el visează să ajungă în pragul morţii, omul abandonat reveriei, protejat de un *sine* fericit, nu reuşeşte să stăpînească, mult timp, aceste *contrarii*. Două forţe (la rîndul lor opuse) uneltesc împotriva fericirii lui Jean-Jacques (fericire bazată pe unitatea fiinţei sale) : lumea *dinafară* şi *reflecţia* însăşi. Conştiinţa acestei imposibilităţi de conciliere îl determină să spună că orice *viaţă scrisă* este inutilă, după cum orice ştiinţă de a trăi — venită totdeauna tîrziu — nu te poate învăţa decît să ieşi din viaţă !

Deprins cu şiretlicurile acestui fascinant *testament* (împănat, dealtfel, de propoziţii memorabile despre viaţă), cititorul înţelege ceea ce trebuie : şi anume că ştiinţa de a muri — pe care o reclamă încăpăţînatul Jean-Jacques — recomandă, în fond, o ştiinţă foarte minuţioasă de a trăi : în plenitudinea existenţei naturale şi cu legea morală în suflet. *Les Réveries du promeneur solitaire* propun un model de existenţă prin negarea posibilităţii oricărui model. Retorică preluată, dezvoltată de atîtea ori în literatura autobiografică din secolul al XX-lea. De la Jean-Jacques Rousseau la Jean-Paul Sartre există o ambiţie comună în cultura europeană de a destrăma coerenţa unei vieţi în cadrul unui *discurs* care nu reuşeşte, în realitate, decît să facă din viaţa dispersată un model de viaţă. Căci, de îndată ce creatorul s-a apucat să-şi *scrie* viaţa, ostilitatea faţă de orice normă de viaţă devine, ea însăşi, o normă. Nu-şi scrie viaţa cine nu vrea să ofere un exemplu de viaţă.

SUMAR

Tabel cronologic V

Cuvînt înainte 1

I. Contre Sainte-Proust

Metoda lui Sainte-Beuve văzută de un prozator care detestă biografismul 9

Eul profund și **eul** superficial 14

Umilința lui Baudelaire și scăderile morale ale unui critic mărginit și prudent 16

Geniul vulgar al lui Balzac și proasta lectură a lui Sainte-Beuve 21

Dimensiunile unei obsesii 28

Criticul care n-o brodește **nici măcar o singură dată** 34

„Un Chateaubriand băcan" 37

Agresivitatea unei metode și o intimitate ce trebuie ocrotită 40

O scenă ce se poate psihanaliza : **Conversation avec Maman** 43

Proust și complexul Sainte-Beuve 48

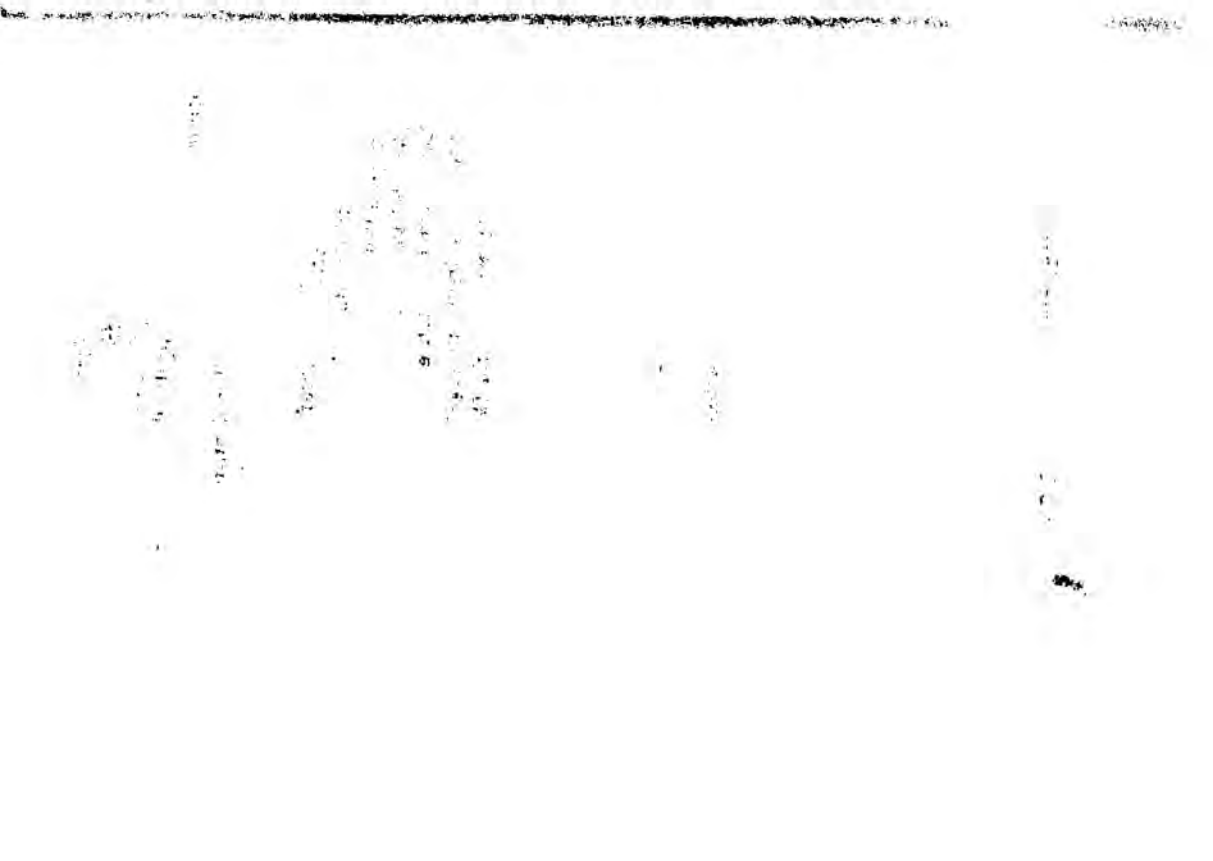
La umbra biografismului în floare 51

„Je est un autre" 55

„Eu nu sînt Stéphane pe care îl știai ci o voce impersonală" 58

Opera pură și dispariția elocutorie a poetului . . 59
Autorul ? Un detaliu aproape inutil 62
Valéry : biografia este o întreprindere vătămătoare 64
Domnul Teste este conciliant 65
O mică frază 68
Valéry și teoria actului de a scrie 69
Le Moi Pur și le zéro de l'écriture 75
Abolirea autorului, abolirea operei 77
Spiritul impersonal 79
Blanchot și dispariția literaturii 81
Psihobiografia 83
Freud se oprește în fața Poetului 87
O reglare de conturi între Tată și Fiu . . . 89
Opera în viziunea lui Sartre : recuperare a totalității ființei 93
Condiția creatorului 95
Scriem **pentru a ne simți esențiali în raport cu universul** 98
Pentru un lector totul este de făcut și totul este deja făcut 99
Existența virtuală și existența istorică a operei . 102
Sartre, analistul care nu se uită pe sine niciodată . 103
Limbajul dublei autorități 107
Psihanaliza existențială și **eul** total 111
Psyché și Acteon, două mituri pentru critica modernă 115
Roland Barthes : opera și autorul, **un raport de raporturi** 128
Infidelitățile operei 128
Autorul își pierde privilegiile 129
Moartea autorului ca instituție 132
Plăcerea textului și întoarcerea cordială a creatorului 136
O posibilă **viață** constituită din **biografeme** . 136
Tovărășia amicală a autorului în timpul lecturii 142

Barthes și imaginea autorului ca **om de hîrtie** 143
Un model de biografie structurală . 144
Discursul autobiografic barthian . 148
Reușește **Eu** să fie **Altul ?** 149
Cînd vorbește **omul profund**, cînd tace **omul superficial ?** 155
Eul total, eul pur, non-eul, eul mitic 159
Cine vorbește **în text ?** 160
Relația misterioasă dintre existență și scriitură 166
Folosul și primejdia biografiei, după T.S. Eliot 167
Biografia spiritului creator 170
Stilurile literare ca stiluri de **viață** . . . 175
Opera ce trebuie să scuze omul care a scris-o 182
II. **Structura unei existențe** 184
Colocviul **și spiritul interogativ** . .
Camus. **Drèptul** de a iubi **fără măsură** 199
Malraux. Viața ca anti-**destin** . . . 219
Istoria **văzută** de o **cameristă** 189
Simone de Beauvoir. Agresiunea narațiunii asupra istoriei 230
Marguerite Yourcenar. Un alt stil de a trăi . . 254
Sartre. **Pasiunea totalității** 269
Sartre. Impostura copilăriei și nașterea literaturii 280
Rousseau. Discursul testamentar 302



Redactor : IORDAN DATCU
Tehnoredactor : VASILE CIUCĂ

Scanare și prelucrare digitală

de

Anonim

și

CAT Graur

Antwerpen 2026